Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda
(Editors)

CONVERGENT DISCOURSES. EXPLORING THE CONTEXTS OF COMMUNICATION

Literature

Arhipelag XXI Press

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
ISBN: 978-606-8624-17-4

Section: Literature

Edited by:
The Alpha Institute for Multicultural Studies
Moldovei Street, 8
540522, Tîrgu Mureș, România
Tel./fax: +40-744-511546
Email: iulian.boldea@gmail.com

Published by:
"Arhipelag XXI" Press, Tîrgu Mureș, 2016
Tîrgu Mureș, România
Email: tehnoredactare.cci@gmail.com

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Contents

_Toc479793329

THE POSSIBLE PLACE. ŞTEFAN AUG. DOINAŞ'S POETRY

Dorin Ştefănescu

Prof. PhD, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş 15

POSTMODERN NARRATIVE RESHAPES AND DEATH OF THE WORD IN D. R. POPA'S SHORT NARRATIVES

Simona Antofi

Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați 18

TITU MAIORESCU RE-READ FROM THE PRESENT

Marian Victor Buciu

Prof., PhD, University of Craiova 22

D.R.POPA'S PAINTINGS OR ABOUT EKPHRASIS AS RE-WRITING REALITY

Simona Antofi

Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați 29

ROMANIAN POSTMODERNIST PROSE. EVOLUTION PLAN

Iulian Boldea

Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 33

MIORIŢA (THE LITTLE EWE) AND MEŞTERUL MANOLE (MASTER MANOLE) IN THE READING OF MIRCEA ELIADE

Rodica Brad

Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 41

THE AESTHETIC SYMBOLISM – DIMITRIE ANGHEL

Iulian Boldea

Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 50

BETWEEN NARRATIVE DIALOGIC AND POETIC MONOLOGUE:

EPISTOLARY DISCOURSE IN THE TALE OF GENJI

(MURASAKI SHIKIBU, 1008?)

Rodica Frențiu

Prof., Hab. Dr., "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 57

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

PHILOSOPHY AND POETICS OF EUROPEAN CATHEDRALS - A CULTURAL AND INTERDISCIPLINARY TRANSFER IN THE SACRED GEOGRAPHIES OF A.E. BACONSKY

Diana Câmpan

Assoc. Prof., PhD, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 76

TWO WRITERS AT THE COURTYARD OF YEARNING:ANTÓNIO SARDINHA NA CÔRTE DE SAUDADE(SONETOS DE TOLEDO) (1922) AND LUCIAN BLAGA LA CURŢILE DORULUI(1938)

Luiza Marinescu

Assoc. Prof., PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest 86

FOR KEEPS

Dragoș Avădanei

Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași..... 98

THE IMPOSSIBLE WAY OUT OF THE MOURNING IN "LE PERROQUET VERT" BY MARTHE BIBESCO

Serenela Ghițeanu

Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești 107

MANIFESTATIONS OF INTERWAR INCONFORMISM IN LITERATURE

Lia Faur

Assoc. Prof., PhD, "Vasile Goldiș" University of Arad..... 113

CHILDHOOD IN TRANSITION AND SELF-ACCEPTANCE OF IDENTITY

Marius Nica

Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești 119

DAS VERHÄNGNIS DER MANN-FRAUBEZIEHUNG IN INGEBORG BACHMANNS ROMAN MALINA

Olga Kaiter

Assoc. Prof. PhD, "Ovidius" University of Constanța 131

EPIPHENOMENON OF ALLEGORIZATION IN MODERN AND POSTMODERN LITERATURE

Ludmila Șimanschi

Assoc. Prof., PhD, The Philology Institute of the Moldavian Academy of Sciences 141

ROMANIAN SOCIALIST REALISM IN THE EUROPEAN CONTEXT

Nicoleta Sălcudeanu

PhD, "Gh. Șincai" Institute of Research for the Humanities, Romanian Academy, Tîrgu Mureș.... 152

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

WILLIAM GOLDING'S "THE INHERITORS" APPROACHED VIA SOJA'S THIRDSPACE AND SEMINO'S MIND STYLE

Clementina Alexandra Mihăilescu

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 156

SUPERSTITION AND CULTURAL STEREOTYPES IN ELIF SHAFAK'S NOVELS

Maria Paraschiv

Assist. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești 164

MEDIA NARRATIVE STRATEGIES AND STEREOTYPIZATION. STORIES OF DELINQUENCY IN THE CASE OF ROMA IMMIGRANTS

Ruxandra Coman

Assist. Prof., PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest 171

RATIONALITY AS FORM OF LYRIC EXISTENCE

Mirela Radu

Assist. Prof., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest 177

CONSCIENCES INVESTIGATION-REMINISCENCE OF MEDICAL STUDIES

Mirela Radu

Assist. Prof., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest 182

ANALYSIS OF DIMITRIE BOLINTINEANU'S POETIC CREATION IN THE ORIGINAL VISION OF MIHAI DINU: UN ALT BOLINTINEANU – GÂNDURI DESPRE NATURA POEZIEI (ANOTHER BOLINTINEANU – THOUGHTS ABOUT NATURE POETRY)

Ana-Elena Costandache

Assist. Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați 189

DE URBE ORBEQUE. CARAGIALE AND HOMETOWN PLOIEŞTI

Loredana Netedu

Assist. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești 195

THE THEME OF IDENTITY IN THE NOVEL BISERICA NEAGRĂ BY A.E. BACONSKY

Lavinia-Ileana Geambei

Assist. Prof., University of Pitești 203

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

UN PLANTEAMIENTO LÚDICO DE LA REALIDAD EN LA NOVELA DE AGOPIAN TACHE DE TERCIOPELO

Andreea Iliescu

Senior Lecturer, PhD, University of Craiova 210

TRANSPOSITION ET TRANSFERT CULTUREL. LE CAS DU ROMAN LA MAISON DE L'AME DE CHANTAL DELTENRE

Maria Mățel-Boatcă

Assist. Prof., PhD, "Dimitrie Cantemir" Christian University, Bucharest 222

'THE STAR-BEARER CHILD' OR THE RECONTEXTUALISATION OF A MYTH IN MICHEL TOURNIER'S NOVEL THE ERL-KING

Monica Hărșan

Assist. Prof., PhD, "Transilvania" University of Brașov 229

TRUE AND FALSE GODS IN SHAFFER'S PLAY THE ROYAL HUNT OF THE SUN

Antonia Pâncotan

Assist. Prof., PhD, Partium Christian University, Oradea 239

THE PASTORAL REVISITED AND THE DECONSTRUCTION OF EROTIC UTOPIA IN COMPUNERE CU PARALELE INEGALE BY GHEORGHE CRĂCIUN

Liliana Truță

Assist. Prof., PhD, Partium Christian University, Oradea 246

GASTRONOMIC CULTURES AND CULTURAL IDENTITIES: THE CASE OF KÜRTŐSKALÁCS

Nagy Imola Katalin

Assist. Prof., PhD, Sapientia University of Cluj-Napoca 254

THE POET BEHIND VINEA'S AND VORONCA'S MANIFESTOS: A 'FRIENEMY'

Lucia Ispas

Assist. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești 267

LITERATURE BETWEEN BAROQUE AND MANNERISM

Dana Nicoleta Popescu

PhD, Scientific Researcher, "Titu Maiorescu" Institute of the Romanian Academy, Timișoara Branch 278

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE EXTREMIST, BETWEEN PORTRAIT AND CARICATURE IN THE INTERWAR FICTION
Ștefan Firică
Assist. PhD, University of Bucharest 288

MAPPING ESOTERICISM AS A CONTROVERSIAL FIELD: THEORIES, LIMITATIONS AND POLEMICS
Constantina Raveca Buleu
PhD, Researcher, ”Sextil Pușcariu” Institute of Linguistics and Literary History, Cluj-Napoca 295

GYPSY BREEDING GIRL- BEAUTY AS PART OF PROPERTY
Puskás-Bajkó Albina
PhD, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 302

DEFYING GRAVITY. DORU DAVIDOVICI
Georgeta Cozma
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Center 309

THE THEME OF HUNGER IN THE "TRÜMMERLITERATUR"
Loretta Brădiceanu-Persem
PhD Student, West University of Timișoara 321

THE RELATIONSHIP BETWEEN TEXT AND IMAGE IN CHILDREN'S LITERATURE
Olga Pîrîială
PhD Student, ”Ștefan cel Mare” University of Suceava 331

BENJAMIN FONDANE AND THE SELF REPRESENTATIONS IN THE AVANT-GARDE POETRY
Daniel Voicu
PhD Student, ”Transilvania” University of Brașov 336

TO BAWDY, OR NOT TO BAWDY: THAT IS THE ROMANIAN TRANSLATOR'S QUESTION
Anca Simina Martin
PhD Student, ”Lucian” Blaga University of Sibiu 344

AESTHETIC PLEASURE AND BEYOND
Anamaria Dobrescu (Popa)
PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu-Mureș 360

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

MYSTIC ELEMENTS IN ȘTEFAN AUG. DOINAȘ'S PSALMS

Valeria Cioată

PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 367

THE FEMINIST PERSPECTIVE UPON INCEST IN THE WORK OF IAN MCEWAN

Alexandru Agache

PhD Student, "Transilvania" University of Brașov 376

ALCOHOL – A CATALYST OF CONVITIALITY AND A SOCIAL ANATHEM IN THE PERIURBAN LITERATURE

Alexandru Fărcaș

Research Assist., "G. Călinescu" Institute of Literary History and Theory, Bucharest 385

MINUSES AND PLUSES OF THE TRANSLATION OF THE BOOK OF PSALMS BY FRANCISCA BĂLTĂCEANU AND MONICA BROŞTEANU, IN THE EDITION OF THE

SEPTUAGINT PUBLISHED BY NEW EUROPE COLLEGE (2006)

Călin Popescu

PhD Student, "Ovidiu" University of Constanța 392

TYPES OF FEMINITY CONFLICTS IN HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU'S NOVELS

Teodora Georgiana Amza

PhD Student, Pitești 408

MICHEL BUTOR – PROMOTER OF LITERARY COLLAGE

Aurel Scridon

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Center 419

KANYADI SANDOR'S POETRY AND ION HOREA'S POETRY

Carmen Hurubă (Dudilă)

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 427

CONSIDERATIONS ON THE HISTORICAL AND DENOMINATIONAL BACKGROUND OF THE EMERGENCE OF THE RHOTACISED PSALTERS

Călin Popescu

PhD Student, University of Piteşti 435

THE CHARACTERS FROM THE LITERARY FAIRY TALE – BETWEEN HERITAGE AND DESTINY

Paul Cristian Calmâc

PhD Student, University of Bucharest 450

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

FREEDOM OF OPINION OR MIMED MODERNISM? DEATH AS A RELEASE IN HORTENSIA PAPADAT BENGESCU'S NOVELS

Simona Liutiev

PhD Student, University of Pitești 462

LE PAYS DE LA LOIRE ET LA DOUCEUR ANGEVINE : L'ELDORADO BAZINIEN

Bianca Livia Bartoș

PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 474

GENDER AND OTHER FORMS OF MARGINALITY IN JOY KOGAWA'S OBASAN, ZADIE SMITH'S WHITE TEETH AND AMY TAN'S THE JOY LUCK CLUB

Adela Livia Cătană

Assist., PhD, Military Technical University, Bucharest 482

DAN DAMASCHIN – BETWEEN THE DIVINE AND THE POETIC CREATIVITY

Andrada Mare

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 490

ABOUT ROMANIAN AMATEUR THEATER IN CENTRAL AND LOCAL DAILY PRESS

Ioana Andreea Bîrzescu

"Lucian Blaga" University of Sibiu 496

ABOUT TIMOTEI CIPARIU AS A POET

Simona Oarga (Pintea)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 506

"NICE WORK": A NOVEL OF DICHOTOMIES AN ANALYSIS OF THE MIRRORING ELEMENTS PRESENT IN THE NOVEL WOMAN VS. MAN, ACADEMIC WORLD VS. INDUSTRIAL WORLD

Silviana Ruxandra Chira (Mureșan)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 518

IDENTITARY LANDMARKS IN DIMITRIE ANGHEL'S PHANTASISM

Cosmina Roșu

PhD student, University of Pitești 525

FASCINATION WITH INDIA REVEALED IN MARIUS MIRCU'S TRAVEL REPORTAGES

Carmen Țâgșorean

Phd Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 532

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE TRAVEL INTO VIRGIL'S INFERNO. THE DESCENT TO ORIGINS

Roxana Maria Fănuț

PhD student, West University of Timișoara 541

GABRIELA MELINESCU – A SISIF OF CREATION

Maria Beatrice Lucaciu

PhD Student, University of Oradea 552

FROM DISBELIEF TO RELIEF HUMOR FROM ARISTOTLE TO FREUD

Miruna Iacob

PhD Student, "Transilvania" University of Brașov 560

REPRESENTATIONS OF TRANSYLVANIA IN THE 21ST-CENTURY BELLES-LETTRES

Júlia Anna Makkai

PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 567

ANOTHER KAFKA

Elena Botezatu (Drug)

PhD Student, "Transilvania" University of Brașov 581

PRIVILEGED TOPOS OF CULTURAL BECOMING OF ALEXANDRU PALEOLOGU

Ioana Mihu

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 586

SIGNIFICANT RELATIONSHIP IN PATRICK WHITE'S THE AUNT'S STORY

Mustafa Faqe Muhamed

University of Polytechnics, Sulaymaniyah, Irak 592

VASILE VOICULESCU'S FANTASTIC PROSE

Mihaela Gabriela Păun

PhD Student, University of Bucharest 603

THE ANDROGYNOUS MODEL IN TELLURIC PLAN - JANE EYRE, CHARLOTTE BRONTË

Carmen Ioana Popa

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 618

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

ITALO CALVINO'S "FANTASTIC ICONOLOGY": WHEN ART TRIGGERS LITERATURE

Corina-Gabriela Bădeliță

Assist., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 628

LITERARY DEFLECTION OF CULTURAL STEREOTYPES AS DELIBERATE DECONTEXTUALISATION : A CASE STUDY ON ALEXANDRU MUȘINA'S UPTIGHT VAMPIRE IN DRACULA'S NEPHEW

Ramona Hărșan

PhD, "Transilvania" University of Brașov 635

REM BY MIRCEA CĂRTĂRESCU. INTERDISCIPLINARY ANALYSIS

Ligia Monica Banciu

PhD Student, Technical University of Cluj Napoca, Baia Mare Northern University Center..... 647

THE GREAT VALUE TRIAD OF THE ROMANIAN FEMININE POETRY:ANA BLANDIANA-ILEANA MĂLĂNCIOIU- ANGELA MARINESCU

Ioan Gheorghișor

PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 659

THE BLAJ CALENDAR- SYMBOL OF THE SEMINARIAL TYPOGRAPHY IN BLAJ DURING THE INTERWAR PERIOD

Antonina Silvia Frandeș (Andone)

"Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 668

HORATIO'S ODES : A GENERAL PERSPECTIVE

Dana Nicola

PhD Student, West University of Timișoara 675

TALES ABOUT BUILDING THE MONASTERY

Alina Oltean

"Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 685

SOME PREMISES ON POSTMODERNISM VIEW IN ROMANIAN LITERATURE

Viorica Lazăr

PhD, "George Sbârcea" Municipal Library, Toplița 692

MALE AND FEMALE PROTOTYPES IN ROMANIAN AND FRENCH FAIRY TALES

Maria Popa 703

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 703

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

REPRESENTATIONS OF EVIL IN ROMANIAN NOVELS ABOUT CHILDHOOD

Diana Radu (Tătăruș)

PhD Student,"Transilvania" University of Brașov 711

LONDON – BUCHAREST: INTERNATIONAL WRITERS AND THEIR CULTURAL HERITAGE (HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU AND VIRGINIA WOOLF – A CASE STUDY)

Laura Maria Iancu

PhD, "Vasile Goldiș" University of Arad, Satu Mare Branch 722

VALERIU ANANIA-THE CIRCLE OF THE BURNING POPLARS, THE BOOK OF FRIENDS

Doina Pologea

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 731

METAMORPHOSIS OF LIGHT IN EMINESCU S POETRY

Ștefan-Mihai Sebesi-Sütö

Phd Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 738

GEORGE BĂLĂIȚĂ S NOVEL- BETWEEN MAGICAL AND NEO-REALISM

Roxana Cotruș

PhD Student, Petru Maior University of Tîrgu Mureș 747

DANIEL TURCEA. THE ROAD FROM NIGREDO TO ALBEDO

Ștefan-Mihai Sebesi-Sütö

Phd Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 756

THE HARLEM RENAISSANCE

Amada Mocioalcă

Junior Assist., PhD, University of Craiova – University Center of Drobeta Turnu Severin 763

THE SAVAGE ON THE ELIZABETHAN STAGE: CALIBAN'S COLOUR

Liliana Tronea Ghidel

Junior Assist., PhD, University of Craiova – University Center of Drobeta Turnu Severin 771

THE AFRICAN LITERATURE OF WAR. WRITINGS IN THE SHADOW OF DISILLUSIONMENT

Daniela Irina Darie

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 780

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

MIRCEA CĂRTĂRESCU'S DIARY – THE SENSE OF SELF-LOOKING

Diana Sofian

PhD, Botoșani 794

SYMBOL. CONCEPT AND PROBLEMATICS

Gabriela Crăciun

PhD, University of Pitești 805

MURDER AND PROSTITUTION – THE IDEA OF FAULT IN "THE MAN WHO KILLS WOMEN" BY CAMILLE LEMONNIER

Tök Mădălina Ioana

PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 815

THE EXPRESSIVENESS OF LANGUAGE - SOURCE OF CHARACTERS`S INDIVIDUALISATION FROM THE NOVEL THE LOVER OF THE GREAT LADY DRACULA BY FĂNUŞ NEAGU

Violeta Marinescu

PhD Student, Romanian Academy 820

UNVEILING BAKHTINIAN POLYPHONY IN PHILIP ROTH'S PORTNOY'S COMPLAINT

Cristina Georgiana Voicu

PhD, Post PhD Fellow, SOP HRD/159/1.5/S/133675 Project, Romanian Academy, Iaşi and Majid Shirvani, MA, Lorestan University, Khorramabad, Iran 830

LA GENÈSE DU ROMAN BONHEUR D'OCCASION DE GABRIELLE ROY 846

Veronica Ilaș, PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava 846

A SHORT INCURSION INTO THE POETICS OF THE 90S:THE POEMS OF CRISTIAN POPESCU 852

Sînziana Șipoș, PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu 852

ANNIE BENTOIU. IDENTITARY RECONFIGURATIONS IN THE POST-TOTALITARIAN DIARISTIC LITERATURE

Ştefania Maria Custură

PhD, Sapientia University of Miercurea Ciuc 864

ION VLASIU – OPERA UNIVERSE

Delia Maria Roşca (Răuţă-Roşca)

PhD,"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 873

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE PROLETKULT MOVEMENT IN THE HISTORY OF ROMANIAN LITERATURE
Roxana Oana Mîndru, PhD Student,"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 882

THE MAGIC OF COMMUNICATION, THE EXPLORATION OF STRUCTURE AND THE MEANING OF THE MAGICO-POETIC LANGUAGE
Ion Popescu-Brădiceni, Lecturer, PhD, "Constantin Brâncuşi" University of Tîrgu-Jiu 897

MARIN SORESCU, THE DEVOURER OF MYTHOLOGIES AND THE RETURN TO BEGINNINGS
Ion Popescu-Brădiceni, Lecturer, PhD, "Constantin Brâncuşi" University of Tîrgu-Jiu 903

MIGUEL DELIBES Y EL DESCIFRAMIENTO DEL HOMBRE
Lecturer Irina Dogaru, PhD, "Dimitrie Cantemir" University of Bucharest 915

TRADUIRE LES MÉTATEXTES DU ROMAN POLICIER SIMENONIEN – ANALYSE DES VERSIONS ROUMAINE ET ANGLAISE
Speranţa DOBOŞ, PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 927

GENDER, CLASS POWER AND ETHNICITY IN GLORIA NAYLOR'S THE WOMEN OF BREWSTER PLACE
Corina Lirca, Lecturer, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 943

SOCIAL CRITIQUE AND NARRATIVE DESIGNIN "ETTA MAE JOHNSON" BY GLORIA NAYLOR
Corina Lirca, Lecturer, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureş 953

AN EPIC STUDY ABOUT BACOVIA'S POETRY AND LIFE
Dan Pătrașcu, PhD, "Mihai Eminescu" National College, Buzău 961

LE RÔLE DE L'ADJECTIF-ÉPITHÈTE DANS L'ART DES DESCRIPTIONS DE BALZAC DANS LE ROMAN EUGÉNIE GRANDET
Mihaela-Claudia Racu, PhD, University of Craiova 975

Paul Goma. Adameva: Le parcours existentiel et créatif
Mariana Pasincovschi, PhD, Indep. Reseacher 984

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE POSSIBLE PLACE. ŞTEFAN AUG. DOINAŞ'S POETRY

Dorin Ştefănescu
Prof. PhD, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş

*Abstract:The paper entitled**The possible place. Ştefan Aug. Doinaş's poetry** presents some aspects which define the poetic image in its very moment of appearance. It is yet a possible world, an absolute adventure with which everything begins, where that what isn't yet already* is *in the prefigured being. It isn't about the place of an identified presence and neither marks the deserted space of the absence. It is the place of a no place, the distance of a transparence, the empty nest of the possible. The signs of this new world signify and show the fragile image of a clearing. In this lightened emptiness the poem finds its place, the beginning of its utterance.*

Keywords: Ştefan Aug. Doinaş, visibility, image, possible, beginning

Ce arată paradoxala manifestare a inaparentului, prin imaginea în care ceva stă să înceapă, să vină în prevenirea sa originară? E ceva de văzut, de întrezărit în pre-realul neînchegat al întemeierii, al lumii poetale care ni se dă din nimicul încă posibil? Nu este aceasta tocmai donaţia inversă, vederea obliterată, ştearsă, a ceea ce nu se dă vederii, nu apare decât în adâncul insondabil al inimaginabilului? Căci „înainte ca văzul care vede totul să vadă/ se întâmplă această aventură-n eter"[1]. Iar ceea ce se întâmplă nu se vede dar este, chemarea veşnică a fiinţei, a ceea ce vine, ad-vine în chemarea unei necurmate aventuri (*adventurus*). „Ce este acum, ce-a fost, şi ce are să fie" vin împreună, neauzite şi nevăzute, aluvionând în calea fiinţei. E mult, e puţin această quidditate nepieritoare, miracolul unui aproape-nimic ce anunţă un „cu-totul-alt-ordin" (Vl. Jankélévitch), al veşniciei în miezul efemerului? Veşnicie a începutului, a posibilului ce reîncepe totul, în care ce nu este încă *este* deja în fiinţarea prefigurată. Aventură preformală în care „întâmplarea arde-n miezul ei"[2], vesteşte şi rosteşte, arată ceea ce nu se vede: interiorul unui poem. „Ce limb se-ntemeiază-aici?", „ce duh îşi are cuibu-aici?", „dar cine se rosteşte-aici?". *Aici* nu denumeşte spaţiul identificabil al unei prezenţe şi nici nu trasează perimetrul nelocuit al absenţei. E locul unui neloc, locul fără loc, intermediul unui limb transparent, cuibul gol al posibilului: „un vid în care noimele se-arată/ ca aburi pe-o mirişte arată". Ceea ce apare în golul apariţiei este chiar faptul de a apărea, de a se arăta *ca gol*; dar e un gol chemat la lucrare, la împlinirea de sine în sensul în care apare. Autorevelarea sensului nemanifestat nu deschide orizontul prezenţei şi nici nu semnifică lipsa fiinţării retrasă în

[1]*Lumină auriculară*, vol. *Anotimpul discret* (1975), în Ştefan Aug. Doinaş, *Opere*, II, Ed. Naţional, Bucureşti, 2000, p. 108.
[2]*Interiorul unui poem* (1987), în Ştefan Aug. Doinaş, *op. cit.*, II, pp. 356-363.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

absenţă. Se arată ca invizibil al nemanifestării, invizibil al vizibilului dezvăluit în chiar lucrurile care îl învăluie. „Lucruri care prin sensul ce li se conferă acum/ vor accede suveran la prezenţă şi înfăţişare". Imaginea nu înfăţişează încă prezenţa fiinţei, căci cele ce vor fi sunt deocamdată proiecţii în golul posibilului, „arhitecturi verbale ca nişte păpădii de har străveziu/ spre a intercepta de pretutindenea ca într-un luminiş o rostire familiar-enigmatică/ spre a oferi prilej lumii plăpânde să se întemeieze graţie unor lucruri amorfe". Semnele noului tărâm semnifică, arată imaginea desprinderii din neantul pre-originar; nu sunt însă decât alcătuiri fragile, plăsmuiri transparente sclipitoare în lumea plăpândă a unui *luminiş*. Ceea ce luminează în miezul diafan al creaţiei se rosteşte în prezenţa de absenţă a manifestării; actul întemeierii nu intră în discurs, nu poate fi cuvântat, ci doar rostit în numele lucrurilor pe care le smulge din magma informului. Dar ceea ce se desprinde şi luminează, rostindu-şi temeiul, e însăşi fiinţa, zvonul care deja îi vesteşte lumina: „un zgomot pe care-l face Fiinţa înainte de a se lăsa prizonieră oricărui limbaj:/ înainte de orice împărăţie ca un inocent spaţiu interior care încă nu suferă sceptrul", „ca o măruntă exultanţă a Spiritului în faţa Creaţiunii". Lumea posibilului este lumea fiinţei libere, a fiinţării care nu e închisă în cuvântul fiinţei, în prezenţa ei suverană, imperială. Iar fiinţa liberă este fiinţarea spiritului înaintea creaţiei, desprins de orice prindere a sa în sensibilul manifestării. Spirit al unei lumi care încă nu s-a ales, locuieşte golul propriei existenţe neîmplinite. Un spirit al fiinţei gol de fiinţă, căci „fiinţa ce locuieşte-i însăşi locuinţa", locuirea în nelocul pre-venirii, acolo unde nimic nu *are* loc, nu dă loc decât golului prin care se vede. „În rest nimic – realul gros din jur/ se scurge prin cadenţe ca prin ciur", decantat până la pragul liminar al pre-realului, derealizat până la quidditatea esenţei pure. „În rest nimic – doar un teren incult/ în care nu s-a-nsămânţat demult", pustiul în aşteptare, tărâmul purei putinţe-de-a-fi înaintea puterii fiinţei absolute. „În rest nimic – rotund ca un inel/ verbul e forma vidului din el", nimic în afara *formei* rostirii, formă şi ea a golului rotunjit în sine, semnificant prin ceea ce arată pre-fiind. Căci „în raiul unor absenţe înfloreşte graiul", în golul ce retrage lucrurilor cuvântul prin care ele se prezintă în lume, aspirându-le în *vederea* graiului anonim, de-nominativ, prin care ele se arată înainte de a fi.

Se arată aşa cum sunt, cum stau să vină în vedere, cu toată carenţa lor de fiinţă. Inaparentul nu e aşadar ceea ce nu se arată întrucât nu este; el este prin chiar arătarea care nu ia forma fiinţei, ca trecut în care ceva poate surveni în realizarea sa viitoare. Ceea ce el arată nu e prezentul ci trecerea spre viitor, în raport cu care el e deja trecut, încolţirea nevăzută în câmpul posibilului. Un „ogor de dinainte de cuvânt", „acest de-mai-nainte-a-fi" al său care „creşte cumplit în tot ce se va spune/ ca-ntunecimea unui hău/ într-o genune". [3]În golul de fiinţă începe aventura rostirii; aici sămânţa începutului e inaparentă, dar nu lipsită de înfăţişare. Înainte de a spune, ea se pune în calea fiinţei, se pre-spune aşa cum îi e dat să fie. Cum să spunem acestei iviri fără nume, acestei zidiri nevăzute? „Ziceţi-mi ulcior: încă sfârâi pe roată/ Ziceţi-mi nalbă: am început să mă scutur".[4] Se spune ea însăşi în facerea pre-venirii sale în fiinţă şi în desfacerea ce prevesteşte un nou început. Iar ceea ce se spune se arată difuz, prinde a se închega precum

[3]*Ogorul de dinainte de cuvânt* (1988), în Ştefan Aug. Doinaş, *op. cit.*, II, p. 684.
[4]*Încet ca o pierzanie vine desăvârşirea*, vol. *Arie şi ecou* (1991), în Ştefan Aug. Doinaş, *op. cit.*, III, p. 28.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

„forma din aburi", figură inconsistentă a inaparentului, întrezărită prin breşa deschisă între începutul incandescent al nesfârşirii şi posibilul baptismal al veşnicului reînceput: „focul care mă va-ncheia se află în cer/ roua care mă va boteza e încă neplânsă". In-formarea semnificabilului care se rosteşte este o lentă păşire în fiinţă, trudnica înaintare a formei spre desăvârşire. Dacă forma absolută vine ca o pierdere, aceasta pentru că, pe măsură ce ea ajunge la desăvârşirea fiinţei poetice, imaginea pe care o propune se conturează din ce în ce mai apăsat, se dă vizibilului cu pregnanţa care ascunde invizibilul. Inaparentul redevine inevidentul atunci când posibilul e ceea ce nu se mai vede: „lent invizibilul ca părul unei/ femei care se despleteşte-n aer/ dementă/ tânguindu-se cerşetoreşte// Iar noi suntem ecou-acestui vaier".[5] Căci nevăzutul e ceea ce *este* ca şi cum n-ar fi, fiinţarea posibilă căzută în stăpânirea fiinţei; acum, imaginea aduce la vedere prezenţa dominantă, orbitoare a realului, şi nu infrarealitatea transparentă a accesului întrevăzut. Ceea ce este cu adevărat nu mai apare, se resoarbe în imaginea aparenţei care aduce la vedere realul redus la limita realizării sale finale. Dar „dacă n-ar fi într-adevăr ceea ce este,/ ci doar ar apărea,/ Fiinţa/ s-ar scurge ca apa prin ciur".[6] Faptul de a apărea nu pune fiinţa drept *a apriori* al apariţiei în sine; ceea ce apare presupune faptul de a fi, chiar dacă *a fi* defineşte natura inaparenţei. „Acesta e rostul văzutelor toate/ să pară", să a-pară întrucât sunt, în transparenţa manifestării prin care se întrevede ceea ce este întrucât apare: „nevăzutele,/ care sunt". A vedea „ceea ce stă/ îndărătul unei zile de toamnă" înseamnă a fi pe calea fiinţei care se face, pe pragul invizibil al în-fiinţării. Altfel, în orizontul prezenţei vizibile, „rostirile celor văzute" sunt amăgiri, iar „ceea ce nu poate să fie/ decât în lucruri" e un dincolo iluzoriu, fără conţinut. Rostirea celor nevăzute, în schimb, creşte din nevăzut, se dă vederii înaintea cuvântului, deschizând drum liber fiinţei. Iar „Fiinţa le însoţeşte pe toate/ aflându-şi în ele locul posibil./ Şi abia în felul acesta/ realul există". Nimic nu este în absenţa fiinţei, nici chiar – cu atât mai mult – rostirea prin care ea arată calea, prefigurându-şi ivirea. În toate ea îşi are *locul posibil*, luminişul realului brăzdat de imagini diafane – „azur fără hotare", „praguri licărinde", „tăcerea ca o undă" – şi, mai presus de toate, „lumină fără capăt" care le proiectează pe ecranul poemului.[7] Ce se vede, ce se spune în lumina aceasta? „Marea paranteză a lucrurilor", zarea deschisă *între* lucruri, precum un interval fulgerător, trans-aparent, deşi inevident. De fapt, un gol mai real decât realitatea lucrurilor, golul ca răspuns *plin* la întrebarea înţelegerii care descoperă imaginea alterităţii realului, posibilul inimaginabil al inaparentului: „în timp ce este cum este,/ lumea/ mai poate să fie şi altfel". [8]

[5]*Invizibilul care sporeşte*, vol. *Lamentaţii* (1993), în Ştefan Aug. Doinaş, *op. cit.*, III, p. 136.
[6]*Elegie IX – Fiinţa*, vol. *Aventurile lui Proteu* (1995), în Ştefan Aug. Doinaş, *op. cit.*, III, pp. 312-314.
[7]*Lumină fără capăt*, vol. *Arie şi ecou* (1991), în Ştefan Aug. Doinaş, *op. cit.*, III, p. 96.
[8]*Elegie IX – Fiinţa*, în *op. cit.*, III, p. 314.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

POSTMODERN NARRATIVE RESHAPES AND DEATH OF THE WORD IN D. R. POPA'S SHORT NARRATIVES

Simona Antofi
Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: In Joc invers / Reversed Game, D.R.Popa's attraction for the Postmodern puzzle turns into a strategy of de-constructing 'classical' narrative and the writer's interest for the political parable - in Cuvantul / The Word - is used to display the apparently paradoxical meaning conversion - by trying to kill the Word, writing, reading and speaking, the autocrat intellectual gives away content itself and dies.

Keywords: political parable, narrative de-construction, non-verosimility, the death of the Word.

Schița *Cuvântul* este, fără doar și poate, o parabolă despre libertatea cuvântului, a opiniei, a individului sub dictatură. Reflectarea ordinii răsturnate a valorilor sociale și culturale se asociază, aici, și clișeelor limbii de lemn menite a valida, ridicol și tragic, totodată, apelativele (fals) măgulitoare ale *Celui mai iubit fiu al poporului*, numit, pe rând, *Autocratul*, *Supremul*, *Mândria Speciei*, *Eroul Suprem*, *Fala Democrației* ș.a. Conflictul – simbolic, desigur, dar în egală măsură ridiculizat și parodic, este construit între două entități incompatibile, Cuvântul, marcă și efect al rațiunii, și dictatorul a cărui forță se bizuie pe simulacrul de autoritate a cuvintelor golite de semnificație și refuncționalizate ca clișee – prin intermediul aparatului polițienesc a cărui misiune constă în eradicarea dușmanului. Cum altfel decât prin arestări și execuții menite să înspăimânte. Numai că acest dușman neantropomorf, ubicuu și ambiguu, nu poate fi contracarat cu instrumentele opresive obișnuite: „cei doi șefi ai poliției locale plecară hotărâți, dar și teribil de nedumeriți, căci trebuiau să ia niște măsuri concrete. Dar împotriva cui, sau a ce? Nu aveau nici o idee! Alcătuiră la repezeală liste de suspecți și începură arestările, execuțiile, cu multă râvnă, dar, de fapt, cam pe dibuite..."[1]

Așa încât puterea Cuvântului crește, iar dictatorul, caricaturizat în tușe groase, asemenea celor pe care le utilizează autorii de *caractere* sau de *fiziologii*, convoacă Consiliul de Miniștri. Aici, la *porțile latine ale Orientului*, demnitarii se dedau mai ales *kiefului*, și nu luptei de clasă, incapabili să măsoare cu exactitate forța de iradiere a Cuvântului: „«Sunt înconjurat de incompetenți!» tună el. «Cuvântul lucrează de o mie de ori mai bine decât voi care, pe lângă că nici măcar nu meritați, mai sunteți și o adunătură de leneși!»"[2]

[1] Dumitru Radu Popa, *Cuvântul*, în *Skenzemon!*, Ed. Curtea veche, București, 2005, pp. 358 – 361.
[2] Idem, p. 359.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Obsesia planificărilor comuniste, și aceea a raportărilor periodice, condamnările și execuțiile făcute haotic nu au, aici, rostul de a supune definitiv o comunitate, ci de a contracara forța impalpabilă a Cuvântului. Nenominalizat, nerostit, de teamă să nu fie adus, astfel, în realitate, cu chip și forță umană, Cuvântul se asociază aici cu o scurtă trecere în revistă a istoriei ce recalibrează tiradele binecunoscute ale dictatorului Ceaușescu drept definiri *à rebours* ale puterii de a gândi a omului liber, care, în etape diferite din evoluția omenirii, a determinat cursul istoriei: „Un cuvânt ca acesta, în Evul Mediu, scăpat de sub forța coercitivă care, ce să mai vorbim, deși nu se compară cu ceea ce am realizat noi aici, era totuși absolut remarcabilă, a produs tot marasmul pe care istoricii, aceste hiene blestemate, îl numesc azi Renaștere!”[3]

Cu perfidie, crede dictatorul, Cuvântul se insinuează în toate compartimentele vieții publice și private, în rapoartele oficiale, în cărți și chiar în lozincile menite să-l preamărească. În plină degringoladă socială și politică, pe măsură ce forța opresivă se accentuează și condamnații pentru Cuvânt stau la rând pentru a fi întemnițați sau omorâți, *Mândria Speciei*, singur și neînțeles, este din ce în ce mai trist. Temător pentru misunea sa istorică, de instaurare definitivă a Dezastrului, dictatorul face obiectul batjocurii realizate prin dubla orientare semantică a textului de tip parabolă, potențate în sensul conjugării registrului absurd al limbajului – „Nu se mai poate, le spuse gâtuit. Am rămas singur și neînțeles. Presimt că n-am să mai pot termina Dezastrul. A! Dar mi-o veți plăti, mi-o veți plăti cu toții! Mă declar, chiar din această clipă, Salvator Universal și condamn la moarte scrisul... scrisul și cititul! De azi înainte – nimic!”[4] - cu mecanismul *cronotopic* al distopiei – „Dar Supremul era intratabil. La scurtă vreme, el condamnă la moarte și vorbirea. Execuțiile continuau în același ritm vioi, deși nimeni nu mai spunea aproape nimic.”[5]

Abundența referirilor la limbajul, comportamentul specific, și mai ales la cultul personalității permit identificarea cu precizie a referentului din realitate – Nicolae Ceaușescu. În egală măsură, însă, aglomerarea de verbe și de nominale cu sens negativ potențează absurdul factual și amplifică impactul *cronotopului* distopic asupra cititorului mai mult sau mai puțin avizat. Treptat, Constructorul Universal începe să se degradeze fizic și psihic, slăbește și se gălbejește, iar obsesia Cuvântului atotputernic îl macină.

Arhitectura Marelui Dezastru își urmează cursul haotic, dincolo de pereții palatului – reședință a dictatorului – „În palat, peste tot, perdelele erau trase. Pe pereții acoperiți cu mari ecrane se proiectau fără încetare filme cu inundații, arderea cărților, înfometarea mulțimilor, cutremure, dărâmarea monumentelor, uitarea scrisului și a vorbirii, pierderea bunului simț.”[6], iar formele ei vizibile, livrate Conducătorului după un plan bine stabilit, nu mai pot convinge.

Măcinat de neputință, *Mândria Speciei* se subțiază până devine transparent, așa încât i se poate vedea, acum, hăul din creier. Trupul nevolnic se umflă, *un râu de venin verde* îi curge pe piept și, din horcăitul muribundului, al *Competenței Absolute și Mereu Crescătoare*, care-și dă duhul, se poate citi, covârșitor prin autoritate și necruțător prin omnipotență, Cuvântul. Pe

[3] Ibidem.
[4] Idem, p. 360.
[5] Ibidem.
[6] Idem, p. 361.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

acest fond, al răsturnării semanticii și a lexicului – distopic, Cuvântul îl anihilează definitiv pe Marele Dictator.

Un alt fel de joc – lexical și semantic – pe coordonatele distopice ale unui discurs cu resorturile și funcțiile răsturnate, propune schița intitulată *Joc invers*. Aici, coerența lexico-semantică a textului slujește un cronotop care nu există, căci este negat în chiar clipa constituirii lui prin cuvânt: „O întâmplare care – oricum – nu-ți mai poate reveni cu exactitate în minte. Locuri și gesturi pe care le-ai uitat, senzații pe care nu mai ești în stare să le obiectivezi și care te aruncă în vag: impresii momentane, frânturi înșelătoare, falsă memorie...”[7] Sub semnul recuzării discursului confesiv se constituie, încet-încet, un non-spațiu diegetic și lingvistic greu de înțeles – a se vedea, de pildă, casa fără uși și fără ferestre, peste care plouă cu pietre, în mod cu totul inexplicabil. De fapt, ploaia atinge doar aceastăanume casă, din tot orașul bănuit a o înconjura, și o transformă într-un *morman de cărămizi* în formă de piramidă.

Textul începe, de aici, să se desfășoare contrapunctic, pe două coordonate relativ distincte: cea a fabulei care, nemaiputând fi reconstituită din memorie, nu există, și din care face parte casa care, nici ea, nu mai poate exista ca atare, și cea a metaistoriei facerii textului care se autocitează în zadar: „Aici șirul povestirii se pierde. E o întâmplare de care – oricum – nu-ți mai poți aduce exact aminte. Sunt lucruri și gesturi pe care le-ai uitat, senzații pe care nu mai ești în stare să le obiectivezi și care te apasă, luând înșelătoarea înfățișare de amintiri, frânturi disparate, falsă memorie...”.[8] Apariției ciudatei case îi urmează o posibilă, dar ratată plimbare spre un istm care leagă o insulă izolată și plină de stuf, de pe un lac verde, cu țărmul. Apa lacului arde precum acidul sulfuric – tocmai de aceea, pe istm, ca și pe insulă, este imposibil de ajuns, iar textul se autocitează din nou.

Imaginile și secvențele metatextuale, de tablou suprarealist, formează, treptat, un *puzzle* de autocitări care poartă, cu mici variațiuni lexicale, întâmplări stranii, fără legătură între ele. Prin insolitări succesive, contrapunctic, se acumulează și alte elemente care, toate, converg în sensul denaturării unei reprezentări coerente a universului de discurs. Apar, astfel, un schilod care nu e schilod – „Apoi, după ce i s-a întors spatele, profitând de faptul că ochii tăi văd în toate părțile, schilodul îți face cu ochiul și șuieră scurt – de după colț, piciorul care îi lipsește vine agale, îmbrăcat în jumătate de pantalon și încălțat. Se îndreaptă spre tine și ai pentru o secundă impresia că vei muri straangulat de un picior. Dar piciorul își schimbă brusc direcția și se așează ascultător la locul lui.”[9] – pavajul străzii, format din pietre triunghiulare, naratorul însuși, plimbându-se pe mijlocul străzii, desantat în discurs și în fabulă, o troiță veche etc.

A-cauzalitatea domină, ca în textele cu care *Joc invers* dialoghează în subsidiar, ale lui Eugen ionescu, Urmuz sau Umberto Eco, blocând sistematic procesul de constituire a unei referințe. Destructurarea atinge, în acest joc invers de-a ficțiunea, toate nivelurile textului pe cale, dar în imposibilitate de a se face: lexical, logico-semantic, al rostului și al funcțiilor

[7] Dumitru Radu Popa, *Joc invers*, în *Skenzemon!*, Ed. Curtea veche, București, 2005, pp. 104 – 107.
[8] Idem, p. 104.
[9] Idem, p. 106.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

narativ-diegetice ale naratorului și ale personajelor, rezultând un mecanism textual autogenerant, dar care funcționează în gol.

Se adaugă, aici, confuzia deliberată dintre timpul narat și timpul narant, căci, dacă pietrele lipsă din pavaj ar fi putut cădea, inexplicabil, peste casa fără uși și fără ferestre, timpul memoriei/rememorat nu poate coincide cu prezentul istorisirii decât într-un *joc invers*, de-a ficțiunea care se narativizează, și nu de-a narațiunea care produce și susține, motivând-o, ficțiunea: „Aici șirul întâmplării devine și mai confuz. Cum ar putea să fie acum după-amiaza aceea, când tu îți aduci aminte de ea? De obicei, oamenii își aduc aminte numai de lucruri care s-au întâmplat deja. Deci va trebui să accepți, în cele din urmă, că nu e după-amiaza aceea."[10]

Această mică demonstrație de virtuozitate postmodernă a lui Dumitru Radu Popa, în doi timpi, arată, pe de o parte, cum forța Cuvântului poate distruge o dictatură, iar pe de altă parte amintește de celebra *Gramatologie* a lui Derrida, de atotputernicia acelei *Ecriture* și, concret, de relativitatea unui construct narativ și diegetic elaborat după regulile auctorialității și ale verosimilității literare.

BIBLIOGRAPHY:

Ciotloș, Cosmin, *Desant optzeci şi ceva*, în „România literară", nr. 18, 2006, disponibil la adresa http://www.romlit.ro/desant_optzeci_i_ceva – accesat la 10.05.2016.

Diaconu, Mircea A., *Dumitru Radu Popa si morfologia aparenței*, disponibil la adresa http://convorbiri-literare.dntis.ro/DIACONUian6.htm – accesat la 10.05.2016.

Fotache, Oana, *Locul scriiturii şi spaţiul lecturii. Prozele româno-americane ale lui Dumitru Radu Popa*, în „Observator cultural", nr. 684/2.08.2013, disponibil la adresa http://www.observatorcultural.ro/articol/locul-scriiturii-si-spatiul-lecturii-prozele-romano-americane-ale-lui-dumitru-radu-popa-2/ - accesat la 10.05.2016.

Popa, Dumitru Radu, *Skenzemon!*, Ed. Curtea veche, București, 2005.

[10] Idem, p. 107.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

TITU MAIORESCU RE-READ FROM THE PRESENT

Marian Victor Buciu
Prof., PhD, University of Craiova

*Abstract***:** *Anticipator of certain meanings (advertising, dissent, (auto)review, the rules of poetry, critical history), Titu Maiorescu is still present because the truth always affirms its actuality. Scholar with creative understanding, strongly positioned on segments of historical past, both anchored now, he turns his mind to what might be coming or believe that will come. He does so in the circumspect spirit of truth, even when he apparently fantasizes.*

Keywords: poetic rules, critical history , (auto)review , advertising, dissent.

Anticipatorul

Recitindu-l pe Titu Maiorescu, acum, îi caut cu tot dinadinsul, dar şi cu atenţie ori măsură, cu grijă, dar şi cu îngrijorare, pentru adecvarea la adevărul textului, gândul de peste timpul formulării lui. Mă refer la acel gând care are nu doar prezent, dar şi viitor, dar rămâne de constatat cât de real şi cât de aparent.

Titu Maiorescu este actual şi pentru că adevărul îşi afirmă actualitatea perenă. E curios cât era el de interesat de domeniul zis, azi, promoţional, acela publicitar, în care înotăm cu toţii, uimiţi şi seduşi, adică înşelaţi. Cum el îşifăcuse o credinţă deplină din afirmarea adevărului total – şi în totul –, în spaţiul public, pune degetul lung şi înţepător pe o rană vinovată ce pare, mai ales acum, de neînchis, dezvelind energic „lucrul cel mai grav ce se poate întâmpla în publicitate, de răspândirea neadevărului cu bună-ştiinţă că este neadevăr" (*Răspunsurile „Revistei contimporane"*,1873). Iar dacă prin publicitate înţelegem şi propagandă, ideologie, nu afectăm cu nimic adevărul formulat. Nimic nou, iată, după aproape un veac şi jumătate, sub soarele artificial al publicităţii. N-am fi crezut ca un român, fie el Maiorescu, să ajungă atât de premonitoriu. Pentru Maiorescu, adevărul există, există în orice vreme.

Gândirea lui T. Maiorescu atinge până în adânc nu doar mobilul, dar chiar fenomenul însuşi, al abaterii de pe calea greşită. Ei bine, ni se explică mecanica *disidenţei*, nu doar politice, dar de orice fel, în cunoaştere şi practică istorică generală. Gândirea rămâne şi de data aceasta centrată pe adevăr. Iată cum pledează el pentru *vivere* şi *philosofari* devansate de *errare*. Aşadar, nu cronologic, dar logic, istoric: *primum errare, deinde vivere et philosofari*. „De aceea, adevăraţii luptători pentru progres sunt cei ce-au împărtăşit ei înşişi mai nainte (*sic*) vechea eroare şi au găsit în chiar dezvoltarea lor internă argumentele pentru noul adevăr." (*Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare*,1883). Pentru ridicarea în adevăr este nevoie de conştiinţa, tot mai puternică, a căderii în eroare.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Vorbim de *revizuire* şi *autorevizuire*, evident critice, de la E. Lovinescu citire. Dar se cade s-o facem chiar de la el, de la T. Maiorescu. Fără o bază noţională, şi el o aplică, atunci când îşi corectează în 1881, în *Neologismele*, poziţia anterioară cu şapte ani, din 1874. Atunci, se judecă pe sine criticul, „încercasem cea dintâi formulare a unor regule (*sic*) pentru primirea şi respingerea lor, dar o încercasem numai în treacăt şi cu acel ton agresiv şi oarecum fragmentar ce eram pe atunci încă siliţi să-l avem contra numeroşilor noştri adversari".
Ce-i drept, îşi găseşte şi o scuză, considerată desigur deloc slabă, dimpotrivă, tare: contextul care, iată, impune textul. Dar îl poate şi depune sau repropune. Critica polemică – iar polemica bate, în critică, precum inima în animalul viu – se exercită pe mereu alte câmpuri, cu alţi adversari şi alte arme. Progresul admite disidenţa şi autorevizuirea, eroarea motivată în esenţă numai de adevăr.

Revizuirea ca autorevizuire, nu doar de la Lovinescu, dar chiar de la Maiorescu citire? Cu onestitate, el o recunoaşte, noţional, mai înainte, la un contemporan al său: B. Şt. Delavrancea. Dar asta ar fi prea mult, azi. Cineva ar spune: dar ce contează noţiunea mai mult decât efectul său într-o operă sau chiar autoritatea celui care o impune, fie şi fără a-şi autodenunţa împrumutul? Şi totuşi, Maiorescu, un obsedat de adevăr public (efectul asupra adevărului privat nu ne interesează aici, dar intuiesc că are însemnătatea lui), se deconspiră spontan, la început de secol 20: „Dacă este să supunem astăzi acea judecată asupra d-lor G. Brătianu, N. Blaramberg şi N. Ionescu unei *revizuri* (vorba d-lui Delavrancea)… (s. m.)" (*Oratori, retori şi limbuţi*, 1902). Vorba, adică scrisa, vine, deci, de la Delavrancea. Să n-o luăm în sens arbitrar, neserios: vorba vine…

Despre stilul lui M. Sadoveanu, în 1906, unul care nu este constant – cum constată – îngrijit, notează că rămâne de „îndreptat îndată ce d. Sadoveanu îşi va îngădui mai mult răgaz pentru revizuirea celor scrise". Criticul face un apel, în conformitate cu limitele lecturii, la prozator. Nu va comite eroarea lui Mihail Dragomirescu, aceea de abuz critic, de intruziune cenzorială în opera literară, care poartă răspunderea semnatarului. Criticul semnalează, el recomandă, nu comandă şi, cu atât mai puţin, execută. (Auto)cenzura este un drept şi o obligaţie pur personale, ca să nu se depăşească limitele creaţiei şi ale criticii.

Un caz „extrem", de data aceasta deopotrivă de revizuire şi de autorevizuire (aceasta stimulată direct de critic), întâlnim la T. Maiorescu destul de târziu, în 1895.
Citindu-i poeziile lui Ioan Popovici-Bănăţeanul (mort la nici 25 de ani), înainte de publicare, el se comportă în anticipaţie ca urmaşul său M. Dragomirescu, însă, fapt fundamental, nu cu opera, dar cu manuscrisul, în faţă. Pe de o parte. Iar, pe de altă parte, nu procedează unilateral, ca un cenzor brutal. Dimpotrivă, s-ar spune că dintr-o delicateţe pedagogică, critică, estetică. Aspru este poate doar întrucât n-a dat uitării înţelegerea, totuşi, dictată de critic supusului său aflat la debutul poetic. Criteriul actului a fost însă negociat şi stabilit într-un fel contractual: „am convenit să fie aruncate în foc" poeziile „fără valoare", „imitaţii după Eminescu" (*Ioan Popovici-Bănăţeanul*, 1895). Va fi procedat astfel Maiorescu şi pentru apărarea poeziei lui Eminescu? Posibil. Dincolo de orice, se poate constata aici o simplă critică ori creaţie cenaclieră, fie şi numai în doi.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Nicolae Manolescu şi-a publicat în 2008 *Istoria critică a literaturii române*, cu recunoaşterea viziunii sau a metodei prefigurate, nu şi configurate, de G. Călinescu. Vreau să spun că prefigurarea îi era anterioară lui Călinescu? Desigur. Dar în cel fel, înainte de a ne întreba cu ce rezultate. Să fie o aflare în treabă, ceva ce trebuie dat în lături, în faptul că tot T. Maiorescu, şi încă nu el primul, scrie pe limba noastră sintagma *istoria critică*? Fapt ştiut, oare, de toată suflarea literelor române? Nu-i cazul să fac din asta mai mult caz decât se cuvine. Dar un mic necaz există: e totuşi o formulă importantă. De readus la surse. De amintit că ea datează la Maiorescu din 1868, când o preia într-un citat dintr-o revistă ardeleană: „*Transilvania*, într-un prea faimos discurs asupra literaturei (*sic*) române şi *lipsa unei istorii critice a literaturei* (*sic*) *române*, zice într-altele… (s. T. M.)" (*Limba română în jurnalele din Austria*, 1868). Un an mai târziu, în *Observări polemice*, el repetă că în revista *Transilvania* cineva scrie că „avem literatură în calitatea şi cantitatea dorită şi că acum ne lipseşte numai *un Plutarh* şi o *Istorie critică a literaturei naţionale*". Nu Plutarh, un istoric, am spune azi, generalist, s-ar potrivi drept istoric (specializat) al unei literaturi, desigur, dar orice istorie implică istorisirea. Iar istoria literaturii nu poate fi decât critică. Nu există aici nicidecum o revelaţie, dar o sănătoasă banalitate. Nu şi în sensul că istoricul critic al unei literaturi dă seama şi de critica relevată despre acea literatură. Nu era cazul, în acel context. Noima unor formule se schimbă printr-un alt raport contextual, ce-i drept, iată un fapt semnificativ. Ceea ce cândva vorbea de la sine, ca despre nimic, a ajuns să spună în sine altceva, chiar (mult) mai mult.

Iată, în sensul celor arătate, tocmai un exemplu de raportare istorică la trecutul recent. Pentru a deplânge faptul că internetul cel fără cenzură şi unele publicaţii s-au încărcat cu „pamfletari (dar polemişti?, n. m.) de doi bani", în genere mistificatori, apoi pentru a informa că în comunism „erau interzise replicile care nu conveneau cenzurii", dar „cel care deschidea discuţia era rareori împiedicat", Nicolae Manolescu apare cu scurtul articol *Polemică şi pamflet*, în *România literară*, nr. 46, 2015. Epocă fără normalitate în dialog, în critică, în polemică, cea comunistă, denunţată, mai abitir decât enunţată, de critic, mai poate ea să fie luată-n seamă pe criteriul maiorescian al adevărului? Să (nu) fie lăsată în plata istoriei, a viitorului, aşa cum este probată de critic? Nu cumva el, deopotrivă judecător şi mai ales avocat, îi sare voit în sprijin, dar nevoit şi cu mai mare putere în spate, atât de apăsător? Şi drept, dar la modul involuntar, susţinându-i scufundarea.

Viitorul – literar sau general

Erudit cu înţelegere creatoare, poziţionat puternic pe segmentele de trecut istoric, deopotrivă ancorat în prezent, Titu Maiorescu îşi îndreaptă mintea spre ceea ce ar putea să vină sau crede că va veni. Procedează tot în spiritul circumspect al adevărului, chiar atunci când aparent fantasmează. El se întreabă dacă va exista un viitor cultural românesc sau, de fapt, în România, la începutul studiului său din 1872, *Direcţia nouă în poeziaşi proza română.* Iar spre sfârşitul părţii despre poezie reflectează peste momentul parcurs „dacă va izbuti vreodată" publicul să devină critic cu vechiul curs şi discurs încă dominante.

T. Maiorescu pare deopotrivă a himeriza, dar în limite raţionale, verosimile. De exemplu, în *Contra şcoalei Barnuţiu* (1868), el imaginează, într-un fel demonstrativ şi prin logica reducerii la absurd, un Alger care, pe la anul 3000, printr-un profesor universitar de drept,

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

impune dreptul francez de la 1868, după ce, între timp, Franţei i s-ar fi impus un drept străin stăpânitor. Şi întreabă, formal, care este dreptul francez îndreptăţit de a fi urmat? Pentru a constata, în mod repetat, că şi dreptul se schimbă. De altfel, ca şi poporul, se-nţelege, cu specificul său. În acelaşi studiu acerb polemic, până la urmă, Maiorescu se plasează în direcţia unui „viitor" evident civilizat şi nu barbar, ambele fiind, cum ar fi de ştiut, posibile. O clară voinţă, mult mai mult realistă decât idealistă, în cazul lui Maiorescu, calcă pe calea civilizată şi o înlătură pe cea barbară.

El scrie deopotrivă despre, dar şi pentru prezent şi viitor, viitorul fiind tocmai o împlinire a prezentului, o confirmare, în cazul cel bun, o infirmare, în cazul cel rău. Evident, pe acesta, el îl înlătură. La scrisul păstrat în viitor face referinţă în *Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare* (1883). Peste timp există, însă, adevărul, marota direcţională a lui Maiorescu, cel care ştie şi de aceea îi este uşor să previzioneze cum „păşeşte adevărul spre viitorul său nemărginit" (*id*.).

O largă cuprindere în timp, deopotrivă retrospecţie şi proiecţie, există în articolul *Din experienţă* (1888), care ia în căutare şi „ţinta oricării psihologii viitoare". Pe o durată de 4000 de ani din trecut şi alţi 4000 de ani în viitor, autorul constată că nu s-a petrecut nicio schimbare a „creierilor omeneşti". Baza conservatorismului său este întărită de fixarea superior organică a omului în timp. Dar anatomia nu determină mecanicist cunoaşterea, epistemologia. Altfel spus, nu exclude progresul. Sensul conservator profund este unul revelator, de bună seamă şi înnoitor, în înţelesul cel mai cuprinzător. T. Maiorescu atinge un sesizant ton dramatic. Pare uimitor să-l descoperim aici în postura unui personaj din Cehov, pronunţând, mai puţin raţional şi sigur decât sentimental şi tatonant: „poate că va veni şi epoca mai fericită când vom şti cum este această lume şi cum trebuie explicată în adânca ei esenţă şi rădăcină".

T. Maiorescu este pe deplin conştient de fluctuaţia, deopotrivă individuală şi publică, în raport cu realitatea şi cunoaşterea ei. Exemplul concret pe care îl aduce în faţă este literar, poetic. Pare surprinzător, din nou, la susţinătorul creaţiei artistice, literare, pe baze – teoretic – estetice ferme (dar nu şi fluctuante, marcate ulterior de E. Lovinescu, prin „mutaţia valorilor estetice"), să fie evidenţiată categoria *interesantului*, drept cu adevărat determinantă. El ştie că „ceea ce, pe acest tărâm (poetic, n. m.), este *interesant* (s. m.) astăzi, nu a fost interesant ieri şi nu mai interesează mâine" (*O cercetare critică…*, 1867). Nu avem certitudinea că ar da în acest fel girul unei linii de gândire în marginea perisabilităţii esteticului, dus până la eliminarea sa (din artă!), în linia Zarifopol-Negrici. Mai sigur pare (!) că referinţa este la un estetic fluctuant în sine, pe de o parte, ori prin receptare personală sau metodică, pe de altă parte. Numai dacă luăm în seamă superlativizarea estetică a unor poeţi şi prozatori, exaltaţi de *criticul estetic* Maiorescu, dar înlăturaţi în viitorul cel mai apropiat din canonul pe care el însuşi îl crease în linii esenţiale, categoria interesantului poate căpăta şi prin el prevalenţă asupra celei a esteticului. Dar interesantul atestă şi susţine nesiguranţa dusă până la anarhie, el nu are reguli şi nici limite, întreţine dezordinea aşa-zis vie. Esteticul, în limite inapte de alterare, tot el, are darul de a adânci, înnoi şi, la modul major, interesa.

Cum se scrie poezia

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Chiar şi Titu Maiorescu se abţine cu greu, doar până la o limită, să nu mute postura criticului, a esteticianului critic, în postura creatorului literar de lumi, să le spunem, textuale. E o alunecare posibil involuntară, retoric persuasivă, profund comunicantă sau scriptural comunională, pentru a marca un tip de solidaritate a criticului cu scriitorul de ficţiune. Aici, cu precizie, de poet e vorba. Iată transvazarea criticului Maiorescu în poetul generic, în gândirea sa (irepresibil cuvântătoare, dicţională şi direcţională), desigur poetică, determinantă formal, primordial prozodic, potrivit „regulatorului" estetic în poetica poeziei: „Numai când abundanţa (*sic*) noilor gândiri îţi creşte astfel în conştiinţă încât sparge forma prea strâmtă a unei strofe, numai atunci vei adăuga un nou şir de cuvinte şi-l vei continua până când te agită acest impuls irezistibil." (*O cercetare critică…*, 1867).

Cuvântul viu există în comunicarea care îl însufleţeşte, într-o plasă sau plasmă verbală alcătuind idiomul personal sau comunitar. Cuvântul este apt de reflectare şi reflecţie în sine şi dincolo de sine, în raporturile mutuale ale sintaxării sale regeneratoare semantic şi ordonatoare de limbaj. În termenii lui Maiorescu, „în realitatea vieţei (*sic*) sufleteşti cuvântul este un complex de înţelesuri şi de simţiri care nu există niciodată singuratice, ci sunt totdeauna legate cu înţelesurile şi simţirile din alte cuvinte şi alcătuiesc astfel între ele ţesătura cea trainică a personalităţii unui individ, ca şi a unui popor" (*Neologismele,* 1981).

Stilul deviant, în limbajul gazetăresc, este desigur combătut. Criticul exprimă „părerea de rău la aflarea unor asemenea abateri stilistice" în gazetele din Austro-Ungaria, îndepărtate de limba poporului şi a societăţii româneşti. Potenţialul involuntar poetic al abaterilor stilistice nu este întrevăzut, pentru că fixarea în adecvarea şi tipul de text aferent acesteia i-o interzic. Azi putem spune că Maiorescu ratează şansa de a întrevedea transformările majore ulterioare ale limbajului poetic.

Cam la fel se poate spune de apropierea sa nefinalizată de o conştiinţă a stilisticii inefabilului sau inexprimabilului, atunci când constată că extremele trăirilor afective ard, dacă pot să spun astfel, limbajul scos „ca un rest inexprimabil al adâncului inimei (*sic*) omeneşti" (*O cercetare critică…*, 1867).

Limba, în esenţă, este pentru Maiorescu „un product necesar şi instinctiv al naţiunii" (*Limba română în jurnalele din Austria*, 1868). Limba poetică, aproximată, indicată apofatic, există şi pentru Maiorescu, dar în registru superior, epurat lexical şi, în limitele gândirii, raţional. Dovadă că refuză limita din registrul aşa zis inferior şi se miră „cât de părăsit de toţi dumnezeii trebuie să fie cineva pentru a crede că asemenea ţâstiitură este limbă poetică!" (*Direcţia nouă*, 1872). Nu intuieşte funcţia de împrospătare sau regenerare a *tabu*-ului. Expresionismul are de aşteptat în Germania încă aproape patru decenii, totuşi îl sugerează, ca şi în alte rânduri, tot la modul involuntar, atunci când în prefaţa acestui studiu aşteaptă ca din blocul de marmură (referentul, aşadar) să se nască în chip figurativ clasic Minerva şi nu cine ştie ce arătare desigur caricaturală.

Despre „regulele" poeziei

Înaintea lui G. Călinescu, ba chiar, nu o dată, în serviciul repetat al acestuia, cum arăt deîndată, T. Maiorescu (re)dă reguli de poezie. G. Călinescu este doar mai prudent şi le

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

numeşte *pseudo-precepte* sau chiar *trucuri*, posterioare şi nu anterioare scrierii poeziei; deductibile, la rigoare abductibile, nicidecum inductibile; clarificatoare pentru lectura critică, nu pentru scrierea poeziei. Maiorescu este mai normativ, la modul general, nu şi riguros particular, cu aceste, de el numite, „regule" (*sic*) ale poeziei. Poeţii, observă el, încalcă „elementare regule a (*sic*) conceperii întrebuinţând comparări false sau pline de confuzie" (*O cercetare critică…*, 1867).

Iată o regulă antitransgresivă, în accepţia că cenzura participă mai uşor şi cu folos la actul de a scrie decât interferenţa, fie şi abstract-axiomatică, în scrisul direct al poeţilor. Ştim ce nu poate (fi) poezia, *a posteriori*, nu ştim ce poate (fi) ea, *a priori*. Grija esenţială vizează semantica (gândirea, ideea) poeziei, eliminarea previzibilităţii. „Prin urmare, regula ce o scoatem pentru poezie din această considerare a afectelor se poate exprima în mod negativ: poezia să nu se întoarcă în jurul aceleiaşi idei, să nu se repete, să nu aibă cuvinte multe pentru gândiri puţine."

Tocmai pe Maiorescu îl va relua Călinescu (în *Curs de poezie*, 1938), dacă cel dintâi va certifica anume că „regulele estetice au mai multă valoare negativă: nu pot crea binele, dar indică răul şi contribuiesc la evitarea lui". G. Călinescu defineşte poezia apofatic, prin ce nu este ea: „nu e o stare universală, ci un aspect sufletesc particular câtorva indivizi". Indefinibilă, poezia poate fi doar descrisă. Nu ştim ce, dar ştim cum este poezia. Cum este poezia, G. Călinescu ne spune în câteva pseudo-precepte de natură teoretică şi nu pragmatică, întrucât ele „nu trebuie urmate, ci numai meditate".

Tot sugestiile lui Maiorescu îi dictează într-un fel lui Călinescu „trucurile" poetice (în *Universul poeziei*, 1947) despre jocul cu raporturile proporţionale dintre real şi limbaj: magnificarea şi solemnizarea insignifianţei, hipertrofierea şi hipotrofierea materiilor. Regularizează Maiorescu: „numai acolo unde anume prin micimea obiectului se produce impresiunea cea mai marcantă, numai acolo diminutivul poate avea locul său special".

Apoi: „O altă regulă negativă ce se poate învăţa din acelaşi punct de asemănare între poezie şi pasiune este ca poetul să nu-şi înjosească obiectul. Dispoziţia poetică se înalţă peste sfera de toate zilele…". Cu precizarea că „pasiunea este o stare anormală a sufletului".

Nu este desigur o regulă semnată exclusiv de Maiorescu aceasta: „O altă eroare în contra regulei noastre este lipsa gradaţiunii în culminare."

Când, în *Limba română în jurnalele din Austria* (1868), constată că „germanizarea limbei (*sic*) noastre din partea compatrioţilor (*sic*!) de peste Carpaţi nu este o excepţie, ci este regulă…", Maiorescu uită norma populară, s-ar zice că şi populistă, a uzului etnico-lingvistic, de care gramaticienii iau numai act.

Poezia a luat, chiar şi la noi, graţie unui sincronism înţeles şi practicat târâş-grăpiş, calea uluitoare apropiată de discursul parlamentar românesc din vremea sa, criticat în *Oratori, retori şi limbuţi* (1902). Peste şapte ani începea avangarda, cu eliberarea dusă până la anarhie a cuvintelor. Inconştient, Maiorescu o asistă dinainte, unde nimeni nu s-ar fi gândit: în parlament. „Despre ce vorbea? Asta era indiferent, numai vorbă să fi fost şi să se fi putut deştepta luarea-aminte a auditoriului prin vibrarea sonoră (…) discursul de mai sus n-are a face cu ceva real…".

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

„Cuvintele (…) trebuie să fi produs în auditor un fel de încântare muzicală, fără nicio privire la înţeles."

E drept că Maiorescu însuşi este insuficient sincronizat. De pildă, cu simbolismul (ivit programatic din 1886), s-ar spune că aceasta fiind latura sa anticipatoare a lui N. Iorga, criticul şi istoricul literar. Poezia lui O. Goga, în care G. Călinescu va citi, în felul său trans-conceptual şi un anume simbolism, Maiorescu o dezvăluie în 1906 tocmai în chip opus: „ferindu-se de parada cu un exotism neadaptabil". Naţionalism da, cosmopolitism ba: păstrează poziţia din 1873, afirmată în *Răspunsurile „Revistei contimporane"*. În revista *Convorbiri literare*, „nicio singură propoziţie scrisă sau pronunţată de subscrisul îndeosebi nu susţine cosmopolitismul; atât subscrisul cât şi ceilalţi membri ai <Junimii> din Iaşi sunt partizani ai ideii naţionalităţii şi s-au pronunţat totdeauna în acest înţeles". Expresia naţionalismului, ca şi a unui populism adevărat, este răspândită în scrisul său.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

D.R.POPA'S PAINTINGS OR ABOUT EKPHRASIS AS RE-WRITING REALITY

Simona Antofi
Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: In Joc invers / Reversed Game, D.R.Popa's attraction for the Postmodern puzzle turns into a strategy of de-constructing 'classical' narrative and the writer's interest for the political parable - in Cuvantul / The Word - is used to display the apparently paradoxical meaning conversion - by trying to kill the Word, writing, reading and speaking, the autocrat intellectual gives away content itself and dies.

Keywords: political parable, narrative de-construction, non-verosimility, the death of the Word.

Schița *Cuvântul* este, fără doar și poate, o parabolă despre libertatea cuvântului, a opiniei, a individului sub dictatură. Reflectarea ordinii răsturnate a valorilor sociale și culturale se asociază, aici, și clișeelor limbii de lemn menite a valida, ridicol și tragic, totodată, apelativele (fals) măgulitoare ale *Celui mai iubit fiu al poporului*, numit, pe rând, *Autocratul, Supremul, Mândria Speciei, Eroul Suprem, Fala Democrației* ș.a. Conflictul – simbolic, desigur, dar în egală măsură ridiculizat și parodic, este construit între două entități incompatibile, Cuvântul, marcă și efect al rațiunii, și dictatorul a cărui forță se bizuie pe simulacrul de autoritate a cuvintelor golite de semnificație și refuncționalizate ca clișee – prin intermediul aparatului polițienesc a cărui misiune constă în eradicarea dușmanului. Cum altfel decât prin arestări și execuții menite să înspăimânte. Numai că acest dușman neantropomorf, ubicuu și ambiguu, nu poate fi contracarat cu instrumentele opresive obișnuite: „cei doi șefi ai poliției locale plecară hotărâți, dar și teribil de nedumeriți, căci trebuiau să ia niște măsuri concrete. Dar împotriva cui, sau a ce? Nu aveau nici o idee! Alcătuiră la repezeală liste de suspecți și începură arestările, execuțiile, cu multă râvnă, dar, de fapt, cam pe dibuite..."[1]

Așa încât puterea Cuvântului crește, iar dictatorul, caricaturizat în tușe groase, asemenea celor pe care le utilizează autorii de *caractere* sau de *fiziologii*, convoacă Consiliul de Miniștri. Aici, la *porțile latine ale Orientului*, demnitarii se dedau mai ales *kiefului*, și nu luptei de clasă, incapabili să măsoare cu exactitate forța de iradiere a Cuvântului: „«Sunt înconjurat de incompetenți!» tună el. «Cuvântul lucrează de o mie de ori mai bine decât voi care, pe lângă că nici măcar nu meritați, mai sunteți și o adunătură de leneși!»"[2]

[1] Dumitru Radu Popa, *Cuvântul*, în *Skenzemon!*, Ed. Curtea veche, București, 2005, pp. 358 – 361.
[2] Idem, p. 359.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Obsesia planificărilor comuniste, și aceea a raportărilor periodice, condamnările și execuțiile făcute haotic nu au, aici, rostul de a supune definitiv o comunitate, ci de a contracara forța impalpabilă a Cuvântului. Nenominalizat, nerostit, de teamă să nu fie adus, astfel, în realitate, cu chip și forță umană, Cuvântul se asociază aici cu o scurtă trecere în revistă a istoriei ce recalibrează tiradele binecunoscute ale dictatorului Ceaușescu drept definiri *à rebours* ale puterii de a gândi a omului liber, care, în etape diferite din evoluția omenirii, a determinat cursul istoriei: „Un cuvânt ca acesta, în Evul Mediu, scăpat de sub forța coercitivă care, ce să mai vorbim, deși nu se compară cu ceea ce am realizat noi aici, era totuși absolut remarcabilă, a produs tot marasmul pe care istoricii, aceste hiene blestemate, îl numesc azi Renaștere!”[3]

Cu perfidie, crede dictatorul, Cuvântul se insinuează în toate compartimentele vieții publice și private, în rapoartele oficiale, în cărți și chiar în lozincile menite să-l preamărească. În plină degringoladă socială și politică, pe măsură ce forța opresivă se accentuează și condamnații pentru Cuvânt stau la rând pentru a fi întemnițați sau omorâți, *Mândria Speciei*, singur și neînțeles, este din ce în ce mai trist. Temător pentru misunea sa istorică, de instaurare definitivă a Dezastrului, dictatorul face obiectul batjocurii realizate prin dubla orientare semantică a textului de tip parabolă, potențate în sensul conjugării registrului absurd al limbajului – „Nu se mai poate, le spuse gâtuit. Am rămas singur și neînțeles. Presimt că n-am să mai pot termina Dezastrul. A! Dar mi-o veți plăti, mi-o veți plăti cu toții! Mă declar, chiar din această clipă, Salvator Universal și condamn la moarte scrisul... scrisul și cititul! De azi înainte – nimic!”[4] - cu mecanismul *cronotopic* al distopiei – „Dar Supremul era intratabil. La scurtă vreme, el condamnă la moarte și vorbirea. Execuțiile continuau în același ritm vioi, deși nimeni nu mai spunea aproape nimic.”[5]

Abundența referirilor la limbajul, comportamentul specific, și mai ales la cultul personalității permit identificarea cu precizie a referentului din realitate – Nicolae Ceaușescu. În egală măsură, însă, aglomerarea de verbe și de nominale cu sens negativ potențează absurdul factual și amplifică impactul *cronotopului* distopic asupra cititorului mai mult sau mai puțin avizat. Treptat, Constructorul Universal începe să se degradeze fizic și psihic, slăbește și se gălbejește, iar obsesia Cuvântului atotputernic îl macină.

Arhitectura Marelui Dezastru își urmează cursul haotic, dincolo de pereții palatului – reședință a dictatorului – „În palat, peste tot, perdelele erau trase. Pe pereții acoperiți cu mari ecrane se proiectau fără încetare filme cu inundații, arderea cărților, înfometarea mulțimilor, cutremure, dărâmarea monumentelor, uitarea scrisului și a vorbirii, pierderea bunului simț.”[6], iar formele ei vizibile, livrate Conducătorului după un plan bine stabilit, nu mai pot convinge.

Măcinat de neputință, *Mândria Speciei* se subțiază până devine transparent, așa încât i se poate vedea, acum, hăul din creier. Trupul nevolnic se umflă, *un râu de venin verde* îi curge pe piept și, din horcăitul muribundului, al *Competenței Absolute și Mereu Crescătoare*, care-și dă duhul, se poate citi, covârșitor prin autoritate și necruțător prin omnipotență, Cuvântul. Pe

[3] Ibidem.
[4] Idem, p. 360.
[5] Ibidem.
[6] Idem, p. 361.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

acest fond, al răsturnării semanticii și a lexicului – distopic, Cuvântul îl anihilează definitiv pe Marele Dictator.

Un alt fel de joc – lexical și semantic – pe coordonatele distopice ale unui discurs cu resorturile și funcțiile răsturnate, propune schița intitulată *Joc invers*. Aici, coerența lexico-semantică a textului slujește un cronotop care nu există, căci este negat în chiar clipa constituirii lui prin cuvânt: „O întâmplare care – oricum – nu-ți mai poate reveni cu exactitate în minte. Locuri și gesturi pe care le-ai uitat, senzații pe care nu mai ești în stare să le obiectivezi și care te aruncă în vag: impresii momentane, frânturi înșelătoare, falsă memorie...”[7] Sub semnul recuzării discursului confesiv se constituie, încet-încet, un non-spațiu diegetic și lingvistic greu de înțeles – a se vedea, de pildă, casa fără uși și fără ferestre, peste care plouă cu pietre, în mod cu totul inexplicabil. De fapt, ploaia atinge doar această anume casă, din tot orașul bănuit a o înconjura, și o transformă într-un *morman de cărămizi* în formă de piramidă.

Textul începe, de aici, să se desfășoare contrapunctic, pe două coordonate relativ distincte: cea a fabulei care, nemaiputând fi reconstituită din memorie, nu există, și din care face parte casa care, nici ea, nu mai poate exista ca atare, și cea a metaistoriei facerii textului care se autocitează în zadar: „Aici șirul povestirii se pierde. E o întâmplare de care – oricum – nu-ți mai poți aduce exact aminte. Sunt lucruri și gesturi pe care le-ai uitat, senzații pe care nu mai ești în stare să le obiectivezi și care te apasă, luând înșelătoarea înfățișare de amintiri, frânturi disparate, falsă memorie...”.[8] Apariției ciudatei case îi urmează o posibilă, dar ratată plimbare spre un istm care leagă o insulă izolată și plină de stuf, de pe un lac verde, cu țărmul. Apa lacului arde precum acidul sulfuric – tocmai de aceea, pe istm, ca și pe insulă, este imposibil de ajuns, iar textul se autocitează din nou.

Imaginile și secvențele metatextuale, de tablou suprarealist, formează, treptat, un *puzzle* de autocitări care poartă, cu mici variațiuni lexicale, întâmplări stranii, fără legătură între ele. Prin insolitări succesive, contrapunctic, se acumulează și alte elemente care, toate, converg în sensul denaturării unei reprezentări coerente a universului de discurs. Apar, astfel, un schilod care nu e schilod – „Apoi, după ce i s-a întors spatele, profitând de faptul că ochii tăi văd în toate părțile, schilodul îți face cu ochiul și șuieră scurt – de după colț, piciorul care îi lipsește vine agale, îmbrăcat în jumătate de pantalon și încălțat. Se îndreaptă spre tine și ai pentru o secundă impresia că vei muri straangulat de un picior. Dar piciorul își schimbă brusc direcția și se așează ascultător la locul lui.”[9] – pavajul străzii, format din pietre triunghiulare, naratorul însuși, plimbându-se pe mijlocul străzii, desantat în discurs și în fabulă, o troiță veche etc.

A-cauzalitatea domină, ca în textele cu care *Joc invers* dialoghează în subsidiar, ale lui Eugen ionescu, Urmuz sau Umberto Eco, blocând sistematic procesul de constituire a unei referințe. Destructurarea atinge, în acest joc invers de-a ficțiunea, toate nivelurile textului pe cale, dar în imposibilitate de a se face: lexical, logico-semantic, al rostului și al funcțiilor

[7] Dumitru Radu Popa, *Joc invers*, în *Skenzemon!*, Ed. Curtea veche, București, 2005, pp. 104 – 107.
[8] Idem, p. 104.
[9] Idem, p. 106.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

narativ-diegetice ale naratorului și ale personajelor, rezultând un mecanism textual autogenerant, dar care funcționează în gol.

Se adaugă, aici, confuzia deliberată dintre timpul narat și timpul narant, căci, dacă pietrele lipsă din pavaj ar fi putut cădea, inexplicabil, peste casa fără uși și fără ferestre, timpul memoriei/rememorat nu poate coincide cu prezentul istorisirii decât într-un *joc invers*, de-a ficțiunea care se narativizează, și nu de-a narațiunea care produce și susține, motivând-o, ficțiunea: „Aici șirul întâmplării devine și mai confuz. Cum ar putea să fie acum după-amiaza aceea, când tu îți aduci aminte de ea? De obicei, oamenii își aduc aminte numai de lucruri care s-au întâmplat deja. Deci va trebui să accepți, în cele din urmă, că nu e după-amiaza aceea."[10]

Această mică demonstrație de virtuozitate postmodernă a lui Dumitru Radu Popa, în doi timpi, arată, pe de o parte, cum forța Cuvântului poate distruge o dictatură, iar pe de altă parte amintește de celebra *Gramatologie* a lui Derrida, de atotputernicia acelei *Ecriture* și, concret, de relativitatea unui construct narativ și diegetic elaborat după regulile auctorialității și ale verosimilității literare.

BIBLIOGRAPHY:

Ciotloș, Cosmin, *Desant optzeci şi ceva*, în „România literară", nr. 18, 2006, disponibil la adresa http://www.romlit.ro/desant_optzeci_i_ceva – accesat la 10.05.2016.

Diaconu, Mircea A., *Dumitru Radu Popa si morfologia aparenței*, disponibil la adresa http://convorbiri-literare.dntis.ro/DIACONUian6.htm – accesat la 10.05.2016.

Fotache, Oana, *Locul scriiturii şi spaţiul lecturii. Prozele româno-americane ale lui Dumitru Radu Popa*, în „Observator cultural", nr. 684/2.08.2013, disponibil la adresa http://www.observatorcultural.ro/articol/locul-scriiturii-si-spatiul-lecturii-prozele-romano-americane-ale-lui-dumitru-radu-popa-2/ - accesat la 10.05.2016.

Popa, Dumitru Radu, *Skenzemon!*, Ed. Curtea veche, București, 2005.

[10] Idem, p. 107.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

ROMANIAN POSTMODERNIST PROSE. EVOLUTION PLAN

Iulian Boldea
Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Proza scurtă postmodernă recurge, cum se ştie, la relativizare şi ironie, la instinct ludic şi parodic, la luciditate şi detaşare, dar şi la o apropiere cât mai acută de real. Tensiunea raportului dinamic dintre referenţialitate şi autoreferenţialitate, a dialogului cu lumea imediată şi a explorării interiorităţii, redescoperirea cotidianului, a gesticii comune şi a banalului sunt alte câteva particularităţi ale genului scurt postmodern.

Keywords: proza scurta, referenţialitate, ironie, ludic, livresc

Preliminarii

Cauzele pentru care proza scurtă pare să fi căzut într-un cont de umbră pot fi dezinteresul cititorilor, indiferenţa prozatorilor şi a criticii literare faţă de genul scurt al narativităţii, chiar dacă există încă speranţa că resursele acestui timp minimal(ist) de proză nu s-au epuizat. O contrapondere la statura monumentală a romanului, la suflul epopeic, sau la conturarea unor tipologii ample este tocmai recursul la fluiditate epică, la dinamism şi expresivitate minimală, la portretul sugestiv sau dialogul percutant. Într-o anchetă a revistei „Vatra" despre *Starea prozei scurte,* Alexandru Vlad surprinde articulaţiile acestei modalităţi de a desena lumea în tuşe epice concentrate: „Despre proza scurtă se poate spune că prin natura ei comprehensibilă ne învaţă să înţelegem lucrurile ca întreg. Elementele de compoziţie sunt cele care asigură perspectiva şi pun într-o anume lumină conţinutul. Studierea şi familiarizarea cu acest fapt ajută mult mai multă lume decât, să zicem, pe cei interesaţi exclusiv de literatură. În unele universităţi americane (Yale, spre exemplu) studenţii sunt încurajaţi să studieze şi să scrie povestiri. Nu neapărat ca să devină scriitori, ceva mă face să cred că nu există o criză a prozei scurte în literatura Statelor Unite, ci tocmai pentru a învăţa să prezinte lucrurile în scris, pentru a le putea percepe ca întreg şi nu ca o sumă de elemente factuale şi disparate. Proza scurtă are, în pofida dimensiunilor uneori cu adevărat reduse, confinii interesante şi fertile. Eseul poate fi conversaţional (celebrul eseu conversaţional englez), sau poate avea elemente narative, poate fi un portret moral, o «fiziologie» - cum e cunoscut în literatura noastră clasică, poate foarte bine încorpora elemente ale genului epistolar. Şi în condiţiile postmodernismului acestea pot foarte bine coexista, îmbogăţind varietatea interminabilă a prozelor de mai mici dimensiuni decât romanul. Versatilitatea genului e menită să îi asigure supravieţuirea, dincolo de vicisitudinile tranzitorii".

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Ioan Groşan – ludicul epic

Unul dintre scriitorii români de azi care nu au abandonat proza scurtă, rămânând fidel strategiilor şi finalităţilor sale este Ioan Groşan. Reînvierea strategiilor epice ale schiţei şi povestirii a fost, pe la începutul anilor ’80, un adevărat program literar, realizat efectiv atât prin raportarea la o tradiţie narativă solidă, cât şi prin recursul la inovaţii textuale, exprimate în cele diverse forme şi modalităţi. Radu G. Ţeposu expune, de altfel, în cartea sa dedicată generaţiei ’80, această dialectică dinamică, paradoxală, a tradiţiei şi invenţiei epice, insistând totodată asupra redescoperirii spiritului caragialian: “Într-o formulă epică mai suplă şi mai ingenioasă, noua generaţie îşi descoperă astfel o tradiţie, faţă de care începe să se raporteze cu tot mai mult spirit critic, dar şi cu o voinţă puternică a recuperării şi asimilării ei. În atitudinea lor primează ironia, sarcasmul, complicitatea, ambiguitatea, pastişa şi parodia (…). Aceşti prozatori fac din propriii naratori nişte personaje care caragializează, ca să zic astfel, care vorbesc deliberat în registru parodic, având ei înşişi conştiinţa pastişei, a forjeriei”. Încadrându-se, fără îndoială, în această tipologie, Ioan Groşan e un prozator ce a contribuit nu doar la conturarea efectivă a atmosferei prozei optzeciste, dar şi la consolidarea armăturii teoretice a generaţiei, prin textele programatice publicate prin anii ’80. Într-un astfel de text, intitulat, semnificativ, *O singură prejudecată, realitatea!*, Ioan Groşan repudiază convenţionalismul ce derivă din prejudecata realităţii ca modalitate de structurare a textului literar şi ca viziune artistică. În acest sens, prozatorul-teoretician ţine să precizeze că “nu faptul că în operele lor apare adeseori, cu o directeţe şi, la prima vedere, cu o lipsă de «transfigurare» frapante, imaginea vieţii comune individualizează, astăzi, tinerii scriitori”, căci, aceste “elemente ale subiectului” nu reprezintă finalitatea discursului epic, cât mai curând o “modalitate de lucru” (“«Feliile de viaţă», chiar cele de viaţă socială, sunt mijloace, nu scopuri. Căci am credinţa că, în ultimă instanţă, nu zugrăvirea realităţii este obsesia junelui condeier, ci zugrăvirea literaturii”). Fără a neglija detaliile realităţii imediate, prozatorul optzecist nu se individualizează doar prin calitatea mimetică, prin capacitatea de reflectare a realului în cele mai subtile nuanţe ale sale, ci mai ales prin luciditatea cu care e concepută relaţia dintre universul concret şi ficţiune. Conjuncţia dintre realitate şi imaginar defineşte în mod exemplar proiectul estetic al prozatorilor optzecişti căci, după cum observă Ioan Groşan în textul invocat, “el (prozatorul, n.n., I.B.) nu vrea să concureze starea civilă, ci «starea» marilor opere. Ţine un ochi deschis, «vigilent» asupra realului; celălalt însă, ca să zic aşa, îl aţinteşte mereu spre realitatea textului, adică spre ficţiune. Felul cum se întrupează un text, cum se naşte din spuma imaginarului o structură estetică – acesta este marele şi doritul spectacol pe care îl provoacă şi la care asistă, savurându-l, tânărul scriitor”.

Epica lui Ioan Groşan ilustrează, chiar dacă nu derivă cu necesitate din aceste (pro)poziţii teoretice, un acut spirit al realităţii textualizate, o realitate filtrată subtil prin dioptriile culturii dar, nu în ultimul rând, şi o extrem de convingătoare asimilare a formulelor prozei moderne. De altfel, s-ar putea identifica în prozele lui Ioan Groşan două paliere ale scriiturii, între care, evident, există numeroase corespondenţe; există, mai întâi, un registru al scriiturii sobre, obiective prin care prozatorul captează contururile şi formele realităţii în ceea ce are aceasta mai aparent şi neînsemnat. Luminiţa Marcu consideră că Ioan Groşan e

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

„recunoscut a fi, un artist, cel mai inspirat umorist al ultimelor două decenii, un ficţionar, un autor de jocuri superioare şi de ambiguităţi rafinate, un creator de material didactic pentru studiul postmodernismului metaficţional, etc. Nu ştiu cîte din toate astea îl mai interesează pe cititorul de azi. Nu ştiu nici dacă nu cumva Ioan Groşan nu este un mare scriitor tocmai acolo unde nu e un postmodernist exemplar". Acest prim registru stilistic, ce marchează apetenţa pentru concret şi disponibilitatea mimetică a autorului, derivă dintr-o sugestivă conştiinţă a autenticităţii pe care prozatorul o trădează în fiecare pagină pe care o scrie. Refuzând idilismul sau calofilia, Ioan Groşan expune suprafeţele şi liniile realului în culorile lui proprii, indiferent cât de cenuşii ar fi acestea. Cel de-al doilea palier al scriiturii rezumă o conştiinţă ironică şi livrescă ce îşi asumă convenţiile şi ticurile literaturii, recurgând la citatul intertextual, la ironie, la sarcasm, la parodie şi pastişă, pentru a-şi relativiza propria scriitură, propria manieră de a scrie. De aceea, ceea ce pare spontaneitate şi dezinhibare în scrisul lui Ioan Groşan e, de fapt, produsul unei conştiinţe postmoderne care, privind cu detaşare realitatea concretă, procedează, cu autenticitate a notaţiei, la explorarea propriilor abisuri şi drame interioare, ori la sondarea condiţiei umane ca paradigmă ontică. De la *Caravana cinematografică* (1985), volumul său de debut, până la *Jurnal de bordel* (1995), trecând prin *Trenul de noapte* (1989), *Planeta mediocrilor* (1991), *O sută de ani de zile la Porţile Orientului* (1992) şi *Şcoala ludică* (1992) scriitura lui Ioan Groşan, fără a fi mereu egală cu sine, şi-a găsit suportul, dar şi motivaţia, în aceleaşi obsesii şi frustrări, aflându-şi resorturile estetice într-o impecabil expusă conştiinţă a autenticităţii şi adevărului narativ ce şi-a acutizat parcă, de la un volum la altul, dimensiunile şi motivaţia. Încă în *Caravana cinematografică*, naturaleţea şi fluenţa discursului epic se conjugau cu o dinamică şi sugestivă conştiinţă poetică în care era inserat, ca experienţă revelatorie, şi spiritul livresc şi ludic. Într-o povestire din volumul de debut scriitorul demontează parodic mitul creaţiei artistice, procedând, într-o însumare de gesturi prozaice, la o înscenare demitizantă a actului scrierii: "Sigur, tu înţelegi, ar trebui acum să-ncerc să scriu altceva, o nuvelă morocănoasă, o povestire şoptită, dramatică sau în orice caz o schiţă pitică şi parşivă, în fond cred că mă pricep în suficientă măsură să inventez. Chiar aşa: te aşezi comod, îţi pui scrumiera la îndemână, cotul se sprijină uşor pe masă, încă nu apuci stiloul, deşi totul este foarte clar, mai ales începutul: caravana cinematografică intrând în sat pe un drum ciopârţit de ploaie".

Povestirile şi nuvelele lui Ioan Groşan nu sunt doar parabole ale condiţiei umane, regizări rafinate ale dramei omului singur în faţa unui univers ce-l delegitimează, ci şi parabole sau alegorii subtile ale intertextualităţii, ale jocului ironic şi/ sau parodic în care e implicată literatura în dinamismul evoluţiei ei, de la *mimesis* la *autoreflexivitate*. Lumea nu doar că există "pour aboutir a un livre" (Mallarmé) ci chiar se sprijină, într-o povestire cu substrat alegoric, pe o carte ("draga mea, spune la un moment dat autorul din povestirea *Insula*, stăm pe o carte. Asta e"). Sceptic, ba chiar abulic uneori, Ioan Groşan vădeşte, şi în "jucăriile" sale textuale (gen *Jurnal de bordel*) un acut interes pentru social, expunându-şi astfel, dincolo de apetitul demitizant, şi ironic, o certă anvergură morală. Radu G. Ţeposu apreciază că Ioan Groşan este „printre puţinii creatori de şcoală nouă care n-au devenit prizonierii unei singure formule epice, asimilând, cu o complicitate matură, atât experienţa intertextualităţii, cât şi stilul perifrastic faulknerian ori minuţia cehoviană în descrierea platitudinii existenţiale". Îmbinând percepţia

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

acut realistă, pregnantă, cu inserţia fantasticului şi a insolitului (ca în *Trenul de noapte,* de exemplu) sau cu lectura simbolică şi parodică a semnelor realului, Ioan Groşan îşi asumă, cu luciditate narativă, o distanţă etică faţă de lumea pe care o evocă. În fapt, spiritul spectacular-ludic e definitoriu pentru acest tip de proză în care ficţiunea autobiografică şi memoria intertextuală, parodia şi pastişa creează impresia unor oglinzi paralele ce multiplică suprafeţele lumii până la confuzie, într-un derutant joc de forme şi unghiuri de percepţie ce fac realitatea fictivă, conferind, simultan, concreteţe ficţiunii. Prin subtilitatea şi rafinamentul notaţiilor, prin maturitatea stilistică şi prin strategiile narative pe care le mânuieşte cu dezinvoltură, Ioan Groşan se dovedeşte unul dintre cei mai reputaţi şi mai lucizi prozatori ai generaţiei sale, adept al narativităţii minimale, tensionate, cu detentă parodică şi ludică.

Răzvan Petrescu – cotidianul şi interioritatea

Într-o succintă prezentare a volumului de debut al lui Răzvan Petrescu, *Grădina de vară* (1989), criticul Ion Simuţ concluziona exprimându-şi speranţele "într-un destin scriitoricesc de excepţie, pentru care, probabil, fascinaţia imaginarului, poetica visului vor concura serios fascinaţia realului". Ironia livrescă, virtuozitatea intertextualităţii, abilitatea narativă sau schiţarea unor personaje anodine, fără relief sunt, în viziunea lui Ion Simuţ, constantele individualizatoare ale volumului de debut al lui Răzvan Petrescu. După debutul din 1989 cu *Grădina de vară*, un debut matur, sigur de sine în care prozatorul făcuse dovada unei depline stăpâniri a materiei epice, Răzvan Petrescu publică cel de-al doilea volum al său, *Eclipsa*. Rezumând şi în paginile acestei cărţi tematica vieţii cotidiene, recompunând destine banale, existenţe amorfe, Răzvan Petrescu se impune aici mai cu seamă prin efectele narative controlate cu un impecabil simţ al măsurii, prin tensiunea satirică pe care o induce faptelor, atitudinilor, gesturilor dar şi prin capacitatea de construcţie. "Creaţia" şi "analiza" sunt factorii care concură, în măsură egală, la obţinerea efectului epic, nuanţa şi ansamblul, senzaţia vibratilă şi ideaţia cu tăietură precisă fiind la fel de sigur manevrate de un prozator total dezinhibat, pentru care detaşarea subtil-sarcastică şi implicarea vag afectivă nu sunt decât două moduri consubstanţiale de a privi realitatea. De altfel, în cartea lui Răzvan Petrescu gravitatea şi umorul sunt dificil de disociat, greu de pus în antiteză. Gustul pentru tragicomic şi predilecţia pentru confesiune reprezintă modalităţile narative apte să transcrie realitatea în cele mai infime detalii ale ei. Confesiunea, relatarea subiectivă exprimă una din mărcile esenţiale de singularizare a discursului epic, dar şi a limbajului personajelor. Meritul autorului constă mai cu seamă în siguranţa conturării unor destine cât se poate de credibile, de verosimile. Fizionomia ontică a personajelor iese în relief, în bună măsură, prin recursul la propriul lor limbaj. Lumea exterioară este transferată în conştiinţă, translaţia în imaginar jucând rolul unei modalităţi purificatoare. Accentele tematice ale volumului se situează şi ele în perimetrul unei riguroase voinţe de autenticitate. Vocaţia verosimilului, tentaţia transcrierii exhaustive, "fără rest", a realului, în tot polimorfismul lui, mi se par a fi imperative care prezidează prozele acestui volum. Respiraţia epică amplă îi permite, de altfel, autorului, să exploreze medii dintre cele mai diverse, descrise cu minuţie a detaliului relevant, spaţii policrome, aflate la limita dintre real şi fabulos.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Această vocaţie a absorbţiei realităţii în text determină, probabil, şi opţiunea lui Răzvan Petrescu pentru o poetică a fragmentului şi elipsei prin care cotidianul banal e transpus într-o grilă a discontinuului şi aleatoriului. De aici pregnanţa cu care autorul surprinde chipuri, gesturi, destine, din câteva linii narative, în tuşe rapide, dar dense, concentrate. Siluetele abia schiţate dar, poate, atât de expresive ale celor două femei din *Uşa*, profilul bătrânului din povestirea *O pungă de plastic cu mânere albe,* sunt exemple ale unei retorici a portretului aluziv, a eboşei surprinzător de expresive. Refuncţionalizarea mitului, transpunerea sa într-o ambianţă modernă - reprezintă o modalitate epică sub impulsul căreia realismul e corectat prin intruziunea imaginarului. Percepţia se încarcă, în aceste proze, de sensuri subtile, de acolade alegorice, precum şi de o morală subiacentă. În *Farsa*, de exemplu, mitul lui Cain şi Abel e transferat în atmosfera unui tribunal modern. Impresionează, în această proză, alternarea percepţiei realiste cu reflexele onirice, a detaliului verosimil cu proiecţia delirantă, efectele epice reieşind tocmai din aceste rupturi între real şi fantastic.

Piesa de rezistenţă a volumului e însă povestirea *Eclipsa*, un mic roman în care ingeniozitatea compoziţională, fluenţa naraţiunii, conturul verosimil, pregnant al personajelor se aliază în chip fericit cu notaţiile minuţioase, cu introspecţia recuperatoare sau cu analiza comportamentală. De altfel, Răzvan Petrescu este posesorul unei tehnici narative specifice prin care detaliul e vizualizat atât de intens, cu o atât de mare insistenţă, încât se substituie ansamblului, încărcându-se de semnificaţii cu totul inedite. În *Eclipsa* autorul reconstituie destinul tragic al pictorului Iosif Bordea, personaj simptomatic pentru condiţia intelectualului autentic în perioada dictaturii comuniste. Povestirea începe cu o descriere detaliată, încărcată parcă de semne premonitorii, descriere ce îl integrează pe Bordea în fluxul naraţiunii. Percepţia acută e dublată de reflecţiile notate cu pregnanţă: “Pe covor tremura o mică pată de lumină. După un timp urcă pe marginea patului, trecu peste degetele lui, se căţără pe perete. Casa plutea în tăcere ca un dop. Era frig. Se răsuci în aşternut, amintindu-şi că nu închisese bine fereastra. Perdelele unduiau, născând forme ciudate, străvezii. Îl încercă o senzaţie neplăcută”. În povestirea *Eclipsa* succesiunea fragmentelor narative restituie profilul unui intelectual rafinat, al unui artist autentic care e, de fapt, proiecţia unui spirit lucid într-o lume de coşmar. Deriziunea caricaturală, grotescul unor situaţii reprezintă fundalul pe care se profilează silueta fragilă a lui Iosif Bordea. Sugestia deznădejdii, resursele purificatoare ale confesiunii, cromatica sumbră a tablourilor epice deschid destinul lui Bordea spre dimensiunea tragicului. Senzaţia de claustrare e dominantă în acest univers proliferant, monstruos. Coşmarul existenţial e descris cu o minuţie terifiantă, într-un joc al realului şi imaginarului, cu o strategie subtilă a detaliului firesc travestit în dimensiunea diformului şi anormalităţii. Prozatorul vădeşte astfel o acută sensibilitate la concret (*Primăvara la bufet*), dar şi un nedisimulat simţ al parodiei (ca în *Encefalita neagră*), un gust precis pentru confesiunea îmbibată de livresc (*Rubato*) sau pentru parabola vag moralizatoare (*Câteva noţiuni de arhitectură*).

Între imaginar şi real, între confesiunea netrucată, eliberată de iluzii şi transcrierea unui real demonizat, Răzvan Petrescu este – după cum notează criticul Mircea Martin – “din categoria acelor autori rari pentru care scrisul este bucurie şi disperare în egală măsură, care se schimbă şi se descoperă pe sine scriind”. Observaţii care circumscriu cum nu se poate mai

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

corect un destin şi un stil epic neîndoielnic original. Fluenţa discursului narativ, limpezimea frazei, predilecţia pentru detaliu şi pentru cromatica bogată, deschiderea spre un tip discursiv de notabilă amploare ideatică – sunt mărcile stilistice ale prozei scurte a lui Răzvan Petrescu, după cum ratarea, sentimentul frustrării, al angoasei, iubirea – cel mai adesea devoratoare şi mutilantă – reprezintă nervurile revelatoare ale reliefului său tematic.

Răsvan Popescu – de la epic la etic

Povestirile lui Răsvan Popescu din volumul de debut *Subomul* (1993) conturează un spaţiu epic (şi etic) propriu, angajând resursele expresive ale confesiunii sau ale relatării indirecte într-un joc al imediatului şi al ficţiunii ce mizează pe valenţele autenticităţii şi ale veridicului, pe o poetică a "locului comun" transcrisă în regimul obiectivităţii. Vocaţia perceptivă a autorului este în afară de orice îndoială; sugestia detaliului, dimensionarea tragică a banalului, radiografia unor stări de conştiinţă prin dinamica introspecţiei sau prin diagrama depoziţiei, mărturisirea purtând girul căutărilor, al tatonărilor existenţiale etc. – sunt instrumente narative prin care Răsvan Popescu regizează miniaturale biografii sau scenarii existenţiale în tuşe rapide, rezumative, contrase până la pregnanţa semnificaţiei simbolice. Deschiderea prozatorului spre cotidian, interesul pentru sugestivitatea concretului indică subsumarea acestei maniere celor mai recente demersuri epice. Cu toate acestea, voluptatea trasării contururilor realului, obsesia desenului incongruent al lumii, elanul senzual spre contingent şi accidental se pliază, în aceste povestiri, pe exploatarea resurselor subconştientului, pe imersiunea în interioritate. Nevoii de absorbţie a policromiei aparenţelor îi răspunde exigenţa ascetică a clarificărilor lăuntrice, dizgraţia fenomenalului e exorcizată prin asumarea unei etici subsidiare, abia bănuite.

Sintaxa prozei lui Răsvan Popescu este eliptică, propoziţiile au un suflu sincopat, textul refuzând cu obstinaţie volutele adjectivelor şi raliindu-se unei topici concise, de proces-verbal, capabilă să absoarbă în minimum de cuvinte maximum de realitate. Dar, rezumând polimorfismul lumii, reducând la rigoarea unei depoziţii tectonica sufletului uman sau decupând situaţii epice cu iz (abia perceptibil) de exemplaritate, în notaţii sobre, ritmate de o strategie a spaţiilor albe, povestirile nu au mai puţin o expresivitate spectaculară: "Aşteptăm. Cu motorul în relanti. Cu sufletul la gură. Din anul întâi aşteptăm. Această promisiune ne-a susţinut. În nădejdea ei am înghiţit interminabile, plicticoase şedinţe ale cercului de penal. În câteva rânduri am amânat. Aşteptăm. Şi amânarea măreşte totul ca printr-o lupă. Vom vizita o şcoală de reeducare". Impresia de punere în scenă, artificiul regiei, mişcările personajelor în perimetrul unor roluri prestabilite se vădesc a structura substanţa multor povestiri din acest volum. Teatralitatea devine astfel registrul care infuzează acestei proze un aer vag alegoric, prin care priza la cotidian capătă o – e drept, inaparentă – deschidere etică, faptul divers convertindu-se în parabolă. Personajele lui Răsvan Popescu se impun prin lipsa lor de relief, prin statutul lor nespectaculos; fizionomia neutră, identitatea nedeterminată, comportamentul aleatoriu – toate acestea sunt elemente ce structurează toposul anonimizării umanului, topos care pare a vertebra discursul narativ. Poliţistul aflat în preajma pensionării (*Câinele*), naratorul din *Iola sălbatică* sau personajele din *Marionetele, singure* sunt astfel de indivizi cu contururi şterse, nedefinite,

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

cu trăsături nediferenţiate. Ele nu beneficiază, uneori, nici de un nume propriu, fiind desemnate prin substantive comune (liderul, comis-voiajorul etc.) sau prin sintagme ("şase fără zece") care sporesc imprecizia identităţii lor.

O povestire revelatoare pentru acelaşi topos al anonimizării existenţei, al închiderii în ritualul sterp al unor gesturi mecanice, al alienării prin înscrierea pe o traiectorie repetitivă este cea intitulată (cu suficientă ironie paratextuală!) *Viaţa trăită din plin*, în care cititorul poate descifra, dedesubtul aparenţelor liniştitoare, o angoasă a limitării şi a adaptării alienante. Nevoia de comunicare şi imposibilitatea dialogului, incongruenţa raporturilor dintre indivizi, imperativul adaptării la conformaţia realului conjugat cu atrofia acestui instinct – sunt accentele tematice dominante în această carte. În povestirea Eliberare, de pildă, raportul dintre adaptare şi inadaptare e răsturnat. Aici, adaptarea la real presupune (în optica naratorului-tată) o punere a lumii între paranteze, o abolire a evidenţelor prin recursul la spaţiul securizant al ficţiunii. Confortul iluziei abstractizante eufemizează astfel grotescul existenţial pus de narator sub sigla ireparabilului şi ireversibilului ("nici azi nu ştiu cum am ajuns aici. În orice caz n-am făcut-o conştient, n-am urmărit asta. Fără să vreau, fără să-mi dau seama, în capul copilului meu am falsificat o lume întreagă. Lumea întreagă").

Sugestia parabolei e cât se poate de evidentă în *Subomul*, povestirea ce dă titlul volumului, cu numeroase trimiteri la psihanaliză, la o psihologie a străfundurilor sufletului uman. Subomul din mină, fiinţa abjectă, animalică nu reprezintă decât o personificare a spaimelor, a ororii şi abjecţiei camuflate în fiecare dintre noi. Universul pe care îl conturează autorul aici este unul agonic, crepuscular, lipsit de orice logică ordonatoare, absurd şi demonizat. Strategiile textuale puse în joc de autor ne permit să-i bănuim o secretă natură de moralist, care, însă, se fereşte să moralizeze, camuflând "exemplul" îndărătul faptului care violează etica. Raliat la experienţele narative ale prozatorilor ultimei generaţii (Bedros Horassangian, Cristian Teodorescu ș.a.), Răsvan Popescu dovedeşte, prin proza sa scurtă, reale virtuţi de prozator, din perspectiva invenţiei epice, a analizei comportamentale sau a descrierii mediilor. Proza scurtă postmodernă recurge, de altfel, la relativizare şi ironie, la instinct ludic şi parodic, la luciditate şi detaşare, dar şi la o apropiere cât mai acută de real. Tensiunea raportului dinamic dintre referenţialitate şi autoreferenţialitate, a dialogului cu lumea imediată şi a explorării interiorităţii, redescoperirea cotidianului, a gesticii comune şi a banalului sunt alte câteva particularităţi ale genului scurt postmodern.

BIBLIOGRAPHY:

Bachelard, Gaston, *Poetica spaţiului*, traducere de Irina Bădescu, prefaţă de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003;

Boldea, Iulian, S*criitori români contemporani*, Editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2002;

Cosma, Anton, *Romanul românesc contemporan*, vol. II, Editura Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 1998;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Crohmălniceanu, Ovid., S., *Al doilea suflu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989; Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008; Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică*. *Proza. Teatrul*, Editura Aula, Braşov, 2001;

Micu, Dumitru, *Scurtă istorie a literaturii române, perioada contemporană: Proza*, vol. III, Editura Iriana, București, 1996;

Regman, Cornel, *Patru decenii de proză literară românească*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004;

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, I, Editura Cartea Românească, București, 1978; Spiridon, Monica, *Melancolia descendenţei. O perspectivă fenomenologică asupra memoriei generice a literaturii*, Ediţia a II-a, Colecţia „Collegium. Litere", Editura Polirom, Iaşi, 2000;

Ţeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Colecţia „Discobolul", Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002;

Ungureanu, Cornel, *Geografia literaturii române azi*, vol.1, Muntenia, Editura Paralela 45, Pitești, 2003;

Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi*, volumul I, Editura Cartea Românească, București, 1985.

Acknowledgement: This paper was supported by the National Research Council- CNCS, Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, title Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948)/ Cercetarea pentru aceasta lucrare a fost finantata de catre Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice (CNCS), Proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, cu titlul Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

MIORIŢA (THE LITTLE EWE) AND MEŞTERUL MANOLE (MASTER MANOLE) IN THE READING OF MIRCEA ELIADE

Rodica Brad
Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: We intend to highlight Eliade's contribution to the exegesis of these two Romanian folk ballads which express the genius of Romanian folklore. Both masterpieces integrate naturally into the universality, defining a pregnant and consonant national specific with the Romanian soul. Both are developed around the idea of death (creative and serenely accepted death) because they start from a creative understanding of death through the transfiguration of the mystery in a wedding with cosmic proportions or in a sacrifice for creation. About Meşterul Manole (Master Manole), Eliade published in 1943 Comentarii la Legenda Meşterului Manole (Comments on The Legend of Master Manole) and he recalled it in De la Zalmoxis la Gengis-Han (From Zalmoxis to Genghis Khan) 1970 where, in the chapter entitled Meşterul Manole şi Mănăstirea Argeşului (Master Manole and Arges Monastery), he considered the literary value of the variants recorded in our country, comparing them with similar creations from The Balkan Peninsula and establishing the superiority of the Romanian ballad. In Chapter VIII of the same work entitled Mioara năzdrăvană (Mischievous Ewe), he makes a review of the variants of the ballad and highlights its circulation nationwide, the themes, the prehistory of the ballad and debates around the ideas of post-existence, posthumous marriage and "mioritic wedding" through which the shepherd triumphs both on his own destiny and the "terror of the history".

Keywords: Miorița, Meșterul Manole, ritual death, sacrifices, creation

Miorița și *Meșterul Manole* sunt mituri esențiale ale spiritualității românești care au suscitat interesul încă de la publicarea lor la 1866 de către poetul Vasile Alecsandri, editorul primei culegeri de poezii populare, intitulată *Poezii populare ale Românilor*. Prin publicarea și apoi prin traducerea lor în limba franceză, cele două balade populare și-au făcut intrarea în cultura română modernă și europeană, generând o mare efervescență și atrăgând atenția asupra genialității folclorului românesc.

Cercetarea folclorului, valorificarea lui în literatura cultă se alăturau necesității desemnării unei opere literare reprezentative pentru cultura românească, care să evidențieze geniul popular în vederea difuzării și promovării valorilor românești în spațiul cultural european. Intrând în centrul de interes al oamenilor de cultură români, *Miorița* și *Meșterul Manole* au devenit o referință inconturnabilă, generând în scurt timp o exegeză impresionantă.

În perioada de după cel de-al doilea război, personalități de primă mărime precum Lucian Blaga, Dumitru Caracostea și Mircea Eliade s-au concentrat pe interpretarea celor două balade din diverse unghiuri. Analizele au urmărit temele și motivele, realizarea artistică, complexitatea

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

narativă precum și dimensiunea lor etică și spirituală. Caracostea arată că valoarea artistică a baladei *Meșterul Manole* este superioară estetic altor creaţii similare aparţinând altor popoare. Lucian Blaga, din perspectiva morfologiei culturii, definește "spaţiul mioritic", ca „spaţiu-matrice, înalt şi indefinit ondulat, înzestrat cu specificele accente ale unui anume sentiment al destinului".[1]" care va deveni ulterior un mod de explicare a sufletului românesc, dar și a unui "orizont" şi a unui "stil" românesc.

Este binecunoscut faptul că ambele balade au declanșat o polemică fără precedent în ceea ce privește fatalismul care i-ar caracteriza pe cei doi protagoniști. Astfel, cercetătorii s-au situat fie în latura recunoașterii și a sublinierii acestei trăsături ancestrale a poporului nostru, fie pe cea a negării ei și a înscrierii mesajului baladelor pe coordonate metafizice și existențiale. Printre cei care au subliniat fatalismul ciobanului mioritic s-au numărat Jules Michelet, Ovid Densusianu, Dumitru Caracostea, Duiliu Zamfirescu etc., iar dintre cei care s-au poziționat, dimpotrivă, pe linia negării fatalismului au fost Dan Botta, Constantin Brăiloiu, Adrian Fochi, Romulus Vulcănescu etc.

Nu este deci de mirare faptul că Mircea Eliade a fost vreme îndelungată preocupat de cele două balade românești pe care le-a interpretat sub raportul complex al mitologului, al etnologului, al istoricului religiilor și al scriitorului. De asemenea, nu este de mirare nici faptul că Eliade s-a poziționat împotriva considerării acestui pesimism ca trăsătură esențială a firii românului și în sensul afirmării valorificării creatoare a morții. Eliade s-a exprimat ocazional în legătură cu *Miorița*, dar a publicat în anul 1943 lucrarea de tinerețe de mare valoare intitulată *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*. El a revenit asupra analizei *Meșterului Manole* în lucrarea din 1970 *De la Zalmoxis la Genghis Han*, moment de bilanţ al unui întreg ciclu de reflecţie pe marginea miturilor esenţiale româneşti.

Pentru a scrie *Comentariile la Legenda Meșterului Manole*, Eliade s-a documentat îndelung, parcurgând toate lucrările de referință despre cele două balade românești, în speță cele aparținând lui Ion Taloș, Dumitru Caracostea, Jules Michelet, Alexandru Odobescu, Ovid Densusianu, Liviu Rusu, Constantin Brăiloiu, Dan Botta, Romulus Vulcănescu, Victor Eftimiu și C. I. Gulian.

În Prefața la *Comentarii*, tânărul Eliade se declara mai întâi pentru o filosofie a culturilor populare, bazată pe documente puse la dispoziție de foclor, etnologie și istoria religiilor : « Este de mult convingerea noastră-spune Eliade- că o filosofie a culturilor populare nu se poate clădi decât după o lungă și disciplinată familiaritate cu documentele pe care folclorul, etnologia și istoria religiilor ni le pune la îndemână. »[2]. O regulă esențială trebuie urmată, menționează el, și anume aceea că cercetarea documentelor trebuie făcută în « universul mental care le-a dat naștere, înțelegerea lor înlăuntrul întregului din care s-au desprins.»[3]. Pentru a degaja

[1] Lucian Blaga, *Spaţiul mioritic*, în vol. „Opere, 9, Trilogia culturii", Bucureşti, Editura Minerva, 1985, p.196.
[2] Mircea Eliade *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, București, Humanitas, 2004, p. 6, ed. princeps, București, Editura „Publicom", 1943, https://www.academia.edu/5538821/143654730-Mircea-Eliade-Comentarii-La-Legenda-Mesterului-Manole.
[3] Ibidem, p. 6.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

elementele de spiritualitate arhaică, se impune « o mulțumitoare cunoaștere a istoriei religiilor și a teoriei metafizice implicate în rituri, simboluri și mituri »[4]. Comentariile vin, mai precizează autorul, în prelungirea *Notelor despre simbolismul acvatic* și *Cosmologiei și alchimiei babiloniene*, ca și a *Mitului reintegrării*.

Elementul fundamental al baladei *Meșterul Manole* constă în « concepția arhaică a morții, pe care strămoșii noștri nu numai au împărtășit-o, dar au cântat-o atât de desăvârșit, încât te întrebi dacă nu cumva și-au regăsit în ea toate năzuințele și toate jertfele și dacă nu cumva această valorificare a morții rituale, singura moarte *creatoare* nu e un mit central al spiritualității românești. Cu ajutorul documentelor folclorice, Eliade își propune să reconstituie teoria care stă la temelia oricărei credințe sau practici arhaice prin reconstituirea lumii din care s-a desprins *Meșterul Manole*, folosind documente arhaice, de la balade și superstiții, la fapte etnografice, tehnici mistice și obiceiuri profane care, toate, poartă « pecetea istoriei ». Eliade se apleacă asupra gesturilor arhetipale pe care le presupune legenda Meșterului Manole, asupra baladelor, superstițiilor, a legendelor rituale și a cosmogoniilor, dar și a ritualurilor de construcție care au creat balade exclusiv în sud-estul Europei.

Cât privește originea sud-dunăreană a baladei, observată de Odobescu încă din 1876, demonstrată de Dumitru Caracostea[5], confirmată de cercetători străini precum Kurt Schladenbach[6], Skok [7](care s-a ocupat de versiunile aromâne și de cele neo-grecești din Epir) sau de bulgarul Arnaudov[8], aceasta este reconfirmată de Eliade cu mențiunea că balada românească e hotărât superioară din punctul de vedere al echilibrului și al expresiei artistice, dar și al conținutului său mitic și metafizic. Aici « străvechiul mit cosmogonic reînvie cu o serie de consecințe și semnificații metafizice »[9]. De asemenea, geniul popular românesc are meritul de a fi « redescoperit mitul central pe care îl implică ea și de a-l fi descoperit ca *întreg*, iar nu fragmentat »[10] pentru că « jertfa zidirii este o imitație omenească a actului primordial a creației Lumilor »[11].

Deosebirile față de toate celelate variante constau în aceea că varianta românească este singura care debutează printr-un ritual cu căutarea locului pe care se va ridica mănăstirea, dar și că polarizează drama în jurul Meșterului Manole. Alegerea locului corespunde unei căutări și consacrări a Centrului și se face în funcție de un canon geomantic sau magic. Zidul părăsit și neisprăvit corespunde creației nemanifestate, aflate în așteptarea teofaniei[12]. Ritualului inițial îi

---

[4] Idem.
[5] Dumitru Caracostea *Material sud-est european și formă românească* in Revista Fundațiilor regale, dec. 1942.
[6]Kurt Schladenbach, *Die aromunische Ballade von der Artabruke in Jasresbericht des Insituts fur rumanische Sprache*, I ; Leipzig, 1894.
[7] Petar Skok *Iz balkansche komparativne literature, Rumunsche paralele* "zidanju Skadra" in *Glasnic Skopskpg nauenog drustva*, Skoplije, 1929.
[8] Arnaudov *Comentarii.*
[9] Ibidem, p. 35.
[10] Idem.
[11]Ibidem, p. 53
[12] Ibidem, p. 70.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

corespunde cel final al autosacrificiului lui Manole prin care acesta « își regăsește soția în singurul mod care îi mai era îngăduit, și anume printr-o moarte violentă »[13] pentru că « din trupul de sânge, oase și carne, sufletul ei plecase să locuiască în trupul de piatră și zid al mânăstirii »[14]. Secvențele studiului sunt : riturile de construcție, rolul copilului, alegerea locului și sacrificiul de substituire. Cât privește obiectul sacrificiului, Eliade arată că, în celelalte creații, cel sacrificat nu este neapărat soția, ci întâiul venit, copilul și orfanul (în legendele germane). Prin sacrificiu se produce o restaurare, o reintegrare în momentul inițial al începutului care reia mersul lumii și reîncepe creația[15]. Un alt element specific baladei românești, observă Eliade, este zborul de Icar al meșterului, atât de tragic încheiat în pragul mănăstirii clădite cu prețul vieții soției sale. Dacă ritualurile de construcție se întâlnesc în arii destul de vaste, spune Eliade, « totuși nicăieri în afară de Balcani și țările românești, legendele derivate din aceste ritualuri nu au dat naștere la produse literare autonome »[16]. *Meșterul Manole* a devenit un mit central al spiritualității românești fiind *ales* și fructificat în sud-est și România, ceea ce dovedește că satisfăcea aici o anume nevoie spirituală : « Prezența într-o spiritualitate populară a unui mit central, crescut din ideea arhaică a *morții creatoare* vorbește de la sine, ea ne îndrituie să identificăm o anume viziune a lumii și o anume valorificare a vieții acelui popor. Românii, ca și vecinii din sud-estul Europei și-au regăsit în acest mit central al *morții creatoare* propriul lor destin. Nu este deloc întâmplător că cele două creații de seamă ale spiritualității poporului român-Miorița și *Balada Meșterului Manole*- își au temeiul într-o valorificare a morții.»[17]. Având ca temă tocmai reintegrarea în Cosmos prin moarte, *Miorița* are origini ritual-funerare, afirmă Eliade. Această prezență a morții în centrul spiritualității populare românești nu ar trebui să ne mire pentru motivul că ea nu înseamnă « o viziune pesimistă a lumii, o rarefiere a debitului vital, o deficiență psihică. Moartea nu este aici negativă, ci creatoare în sensul în care cele două creații ale spiritualității populare românești o valorifică la modul creator. ».[18] Moartea din *Miorița* este o calmă reîntoarcere a ciobanului *lângă ai săi*, iar moartea din *Meșterul Manole* este creatoare, ca orice moarte rituală. Îndeosebi în aceasta din urmă, subliniază Eliade, « identificăm concepția eroică și bărbătească a morții. Românul nu caută moartea, nici n-o dorește-dar nu se teme de ea, iar când e vorba de o moarte rituală (războiul, bunăoară), o întâmpină cu bucurie»[19].

Românii moștenesc această concepție despre moarte de la strămoșii geto-daci, concepție pe care au aprofundat-o prin întreaga lor istorie. Valorificarea morții validează ideea că numai moartea rituală, numai jertfa pot asigura existența și durata unui lucru. Mai mult, concepția morții creatoare, cu toate implicațiile ei străvechi a fost acceptată și transfigurată de creștinism care i-a absorbit și i-a sporit conținutul spiritual pentru că « era de așteptat ca o religie

[13] Ibidem, p. 96.
[14] Ibidem, p. 96.
[15] Ibidem, p.55.
[16] Ibidem, p. 123.
[17] Idem.
[18] Idem.
[19] Ibidem, p. 124.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

ecumenică, avându-și centrul într-o valorificare a suferinței și o interpretare optimistă a morții, să accepte credințe și obiceiuri structurate în jurul ideii de moarte creatoare »[20]. Prima concluzie a studiului este că modelele transmise de spiritualitatea arhaică nu și-au pierdut capacitatea de reactualizare, fiind intuiții arhetipale, viziuni primordial ecumenice pe care omul și le-a revelat îndată ce a luat cunoștință de situația lui în cosmos. De asemenea, spiritualitatea arhaică, permanent însetată de ontic, continuă până în zilele noastre sub forma unei « nostalgii creatoare de valori autonome: arta, știința, mistica socială etc.»[21].

Problema respingerii resemnării și a fatalității l-a obsedat pe Eliade multă vreme, determinându-l să revină asupra temelor în cauză în lucrarea sa fundamentală *De la Zalmoxis la Gengis-Han*. Un capitol al acesteia este intitulat *Meșterul Manole și Mănăstirea Argeșului*, iar un altul, intitulat *Mioara năzdrăvană,* este consacrat *Mioriței*. În preambulul studiului, Eliade precizează că acesta se situează în continuitatea studiului de tinerețe din 1943, dar și că o altă lucrare *Manole et les rites de construction*, destinată să continue exegeza pe un plan mai larg, (al studiilor românești, al folcloristicii și al istoriei religiilor) era în lucru. Studiul urmărește, din perspectivele complementare anunțate, valoarea literară și istorică a variantelor, circulația motivului folcloric în sud-estul european și în Europa danubiană, eventualele împrumuturi și influențe reciproce în interiorul acestor zone culturale, ca și identificarea centrului de origine, a regiunii în care balada a luat naștere. Sunt amintite contribuțiile lui I. Șăineanu, M. Arnaudov, P. Skok, P. Caraman, D. Caracostea, G. Cocchiara.
În subcapitolul *Câteva versiuni balcanice* sunt prezentate versiunile neo-grecești, versiunea din Zakynthos, cea macedo-română, baladele sârbo-croate legate de construcția cetății Scutari, ca și versiunile ungurești despre cei doisprezece meșteri-zidari care au lucrat la construcția cetății Devei, cu sublinierea asemănărilor și mai ales a deosebirilor. În secvența *Exegezele : folcloriști, istorici literari, stiliști* Eliade insistă asupra faptului că fiecare tip național de baladă comportă o structurare originală a diferitelor elemente dramatice, psihologice, literare care trebuie analizate cu atenție în orice studiu comparativ. Valorificând contribuția marilor exegeze românești și străine, autorul aduce în discuție valoarea literară a baladei românești, superioară din punct de vedere estetic tuturor celorlalte variante și, în acest sens, invocă argumentat punctul de vedere al lui Șăineanu. O exegeză a simbolurilor cosmologice și paradisiace ale mănăstirii, a Centrului este validată de istoria religiilor ca și de psihologia profunzimilor și duce la « o conștientizare a simbolismului arhitectonic și iconografic prezent în construcțiile sacre »[22], adică la o revalorificare religioasă a simbolismului arhaic al lui *imago mundi* și a Centrului.

În următoarea secvență intitulată *Rituri de construcție : morfologie și istorie* Eliade insistă asupra faptului că la multe popoare din regiuni diferite ale lumii există practici și credințe în legătură cu sacrificiile de construcție, chiar dacă acestea nu au dat naștere unei literaturi de genul celei prezente în sud-estul Europei. E vorba de nemți, de letoni, de scandinavi, de ruși și de ucrainieni, dar și de popoare din Orientul apropiat sau îndepărat. Eliade identifică la acestea

[20] Ibidem, p.126.
[21]Ibidem, p. 135.
[22] Ibidem, p. 186.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

o ideologie comună, credința că prin sacrificiu se produce un *transfer* al sufletului prin care victima își urmează existența după moarte, nu în corpul său fizic, ci în corpul cel nou, al construcției.

În ultimul subcapitol intitulat *Arhaism și supraviețuire* Eliade dezvoltă semnificația acestor credințe, arătând arhaismul motivelor și al imaginilor în spațiul românesc, fapt care ne duce cu gândul la o moștenire de la traci sau chiar dintr-o epocă pre-indo-europenă. Dacă cercetările făcute nu permit încă reconstituirea tuturor fazelor traversate de o concepție religioasă, este important, susține Eliade, să înțelegem universul spiritual originar în care acestea s-au constituit și au supraviețuit printr-o serie de « superstiții, de credințe populare încărcate de imagini și simboluri de o extremă vechime » deoarece « adeziunea unui popor la unul sau la altul dintre scenariile mitice, la una sau la alta dintre imaginile exemplare, spune mai mult despre sufletul lui profund decât un mare număr de întâmplări istorice. »[23]. Ca atare, « nu este indiferent pentru înțelegerea popoarelor din sud-estul european că ele au fost singurele care au creat capodopere ale literaturii orale pe baza unui scenariu ritual atât de arhaic. »[24]. De asemenea, « nici într-o altă literatură orală balcanică, balada sacrificiului de construcție nu este socotită o capodoperă. »[25] Concluzia studiului este că : « este semnificativ că aceste două creații ale geniului poetic românesc au ca motiv dramatic o *moarte violentă* cu seninătate acceptată. Se poate discuta la infinit dacă această concepție derivă direct sau nu din faimoasa bucurie de a muri a geților. Fapt e că folclorul poetic românesc n-a reușit niciodată să depășească aceste două capodopere elaborate în jurul ideii de moarte creatoare și moarte senin acceptată »[26].

Despre *Miorița* Eliade scria în 1943 că este «una dintre creațiile populare care surprind cel mai bine atitudinea sufletului românesc în fața morții. Nu este considerată ca o dispariție în neant, nici ca o pseudo-existență de larvă într-un subteran și nici ca o existență chinuită între cer și pământ, ci ca o căsătorie mistică, prin care omul este reintegrat naturii ».[27] Afirmarea fatalismului mai întâi de către Jules Michelet a fost urmată de un veac de controverse de ordin folcloric, literar și istoric. *Miorița*, crede Eliade, « reprezintă, pentru cultura românească, în același timp o problemă de folclor și de istorie a spiritualității populare și un capitol central în istoria ideilor.»[28]. În studiul baladei, Eliade distinge trei tipuri de abordări : istorică, folclorică și exegetică. Lăsând la o parte interpretările considerate de el fanteziste printre care îi numără pe Th. D. Speranția, H. Sanielevici, Nicolae Iorga sau Ovid Densusianu, autorul ia în discuție interpretarea dată de D. Caracostea care neagă caracterul istoric al baladei considerînd că aceasta se inspiră din « experiența umană primară » care a dat naștere unei « viziuni poetice

[23] Ibidem, p.191.
[24] Ibidem, p. 191-192.
[25] Ibidem, p. 192.
[26]Idem.
[27] "Românii" (1943), republicat în Mircea Eliade, *Meșterul Manole*, Editura Junimea, Iași, 1992, p. 44-45.
[28]Mircea Eliade *Mioara năzdrăvană*, in vol. *De la Zalmoxis la Gengi-Han.Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura științifică și enciclopedică, 1980, p. 223-250, p. 227.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

a lumii »[29]. Eliade mai notează faptul că folcloriștii (Ion Diaconu, Constantin Brăiloiu, A. Fochi etc) au înregistrat sute de variante ale baladei provenind din diverse zone ale țării și distinge între abordările tradiționaliste și cele moderniste luând ca exemplu polemica Emil Botta- Lucian Blaga. Ultimul a dus cel mai departe exegeza *Mioriței* prin prezentarea « spațiului mioritic » ca fiind « orizontul în care s-a format, și trăiește încă, poporul român. »[30]. Exegeza lui Constantin Brăiloiu din *Sur une ballade roumaine La Mioritza* (Geneva 1946) abordează două teme cunoscute și anume *moartea asimilată unei nunți* și înlocuirea elementelor ceremoniilor funerare țărănești cu elemente sau obiecte cosmice. Același cercetător are meritul de a fi relevat legătura *Mioriței* cu credințele și ritualurile funerare românești[31].

Analizând prestigiul baladei, Eliade subliniază aria de răspândire a acesteia care cuprinde toate provinciile românești, dar și Serbia și Macedonia. Vitalitatea ei excepțională ține de « capacitatea ei de adaptare la realitățile geografice și regionale », iar « limba textelor nu este arhaică, ci reprezintă limba vorbită în diferitele regiuni »[32]. Ca atare, balada se bucură de o situație de excepție, putând fi considerată unică în experiența spirituală a poporului român. Un întreg subcapitol al studiului face analiza temelor, urmând schema lui Adrian Fochi, dar cercetează și compunerea temelor în diferitele variante ale baladei, cu observația că în Transilvania apar în special variantele de colind. Concluzia lui Eliade este că prezența testamentului ciobanului în Macedonia, dar și în Transilvania conduce la ideea că motivul fundamental era cunoscut la români înainte de despărțirea lor dialectală[33].

În subcapitolul *Post-existență, căsătorie postumă, nuntă mioritică* Eliade vorbește despre faptul că, cerând să-i fie puse pe mormânt anumite obiecte, păstorul speră să se bucure de o post-existență *sui-generis*, printr-o prelungire simbolică a existenței mundane. Regăsim aici o post-existență rituală, simbolică, departe de sat, însoțită de substituirea elementelor rituale indispensabile înmormântării prin obiecte cosmice. Tema morții ca nuntă corespunde dorinței de a continua simbolic existența prematur și violent întreruptă, fiind legată și de ritualurile de înmormântare a tinerilor nelumiți. Despre transfigurarea morții în nuntă care ține de domeniul religios precreștin sau de ceea ce Eliade a numit creștinismul cosmic, autorul subliniază : « În *Miorița* universul întreg este transfigurat. Suntem introduși într-un cosmos liturgic, în care se săvârșesc Mistere (în sensul religios al acestui termen.). Lumea se revelează *sacră*, cu toate că această sacralitate nu pare, la prima vedere, de structură creștină […] concepte specific creștine nu sunt atestate în *Miorița* […]. Dar chiar în folclorul religios românesc creștinismul nu este cel al bisericii. Una din caracteristicile creștinismului țărănesc al românilor și al Europei orientale este prezența a numeroase elemente religioase *păgâne,* arhaice, câteodată abia creștinate. Este vorba de o nouă creație religioasă, proprie sud-estului european, pe care noi am numit-o *creștinism cosmic*, pentru că, pe de o parte, ea proiectează misterul cristologic asupra naturii întregi, iar pe de altă parte, neglijează elementele istorice ale creștinismului, insistând,

[29] Ibidem, p. 229.
[30] Ibidem, p. 232.
[31] Ibidem, p 235.
[32] Ibidem, p. 237.
[33]Ibidem, p. 241.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

dimpotrivă, asupra dimensiunii liturgice a existenței omului în lume. »[34]. E vorba de o solidaritate mistică dintre om și natură care nu mai este comprehensibilă pentru spiritul omului modern. Cosmosul nu este sacru în sine, ci sacralizat prin participarea la misterul nunții. Cât privește atitudinea ciobanului, doar dintr-o perspectivă raționalistă se pot reține resemnarea și pasivitatea : « În universul valorilor folclorice, spune Eliade, atitudinea păstorului exprimă o decizie existențială mai profundă : *nu te poți apăra împotriva destinului cum te aperi împotriva* dușmanului ; nu poți decât să impui o nouă semnificație consecințelor ineluctabile ale unui destin gata să se împlinească. »[35] . În ultima parte a studiului Eliade discută problema "terorii istoriei", (o preocupare devenită aproape obsesie pentru istoricul religiilor) în răspunsul dat de cioban destinului. Moartea ciobanului este un răspuns la teroarea istoriei dominată de absurd şi represiune: « desigur, această decizie de a accepta destinul nu trădează o concepție pesimistă a existenței, nici pasivitatea de care atât s-a vorbit de la Alecsandri încoace […]. Mesajul cel mai adânc al baladei îl constituie voinţa ciobanului de a schimba sensul destinului său, de a preface nefericirea lui într-un moment al liturghiei cosmice, transfigurându-şi moartea în *nuntă mistică*, chemând pe lângă el soarele și luna și proiectându-se printre stele, ape și munți. Prin transfigurare, ciobanul preface nenorocul într-o măreaţă şi feerică taină sacramentală : « Aflând ce soartă i s-a decis, păstorul nu se lamentează și nu se abandonează disperării, nici nu încearcă să anuleze sensul lumii și al existenței, *demistificându-l* cu turbare iconoclastă și proclamând nihilismul absolut ca singur răspuns posibil dat revelației absurdului. »[36]. "Nunta mioritică" îi permite să trimfe asupra propriului destin și constituie o soluţie viguroasă şi originală dată brutalităţii de neînţeles a unui destin tragic. La fel au procedat românii în fața invaziilor și catastrofelor istorice. Practic, disperării și nihilismului la care conduce istoria i se răspunde printr-o interpretare religioasă a « terorii istoriei », o interpretare care nu implică nici pesimism și nici pasivitate, ci o formă de « reinterpretare a creștinismului, în care momente istorice sunt asumate ca momente aparținând dramei cristologice și, în final, transfigurate. ».[37] Prestigiul fără precedent de care se bucură balada pe ambele paliere ale culturii românești -folcloric și cult- face ca românii să recunoască în ea nu doar geniul popular propriu lor, ci și modul lor de a exista în lume și răspunsul cel mai eficace dat destinului.

Studiile consacrate de Eliade *Mioriței* și *Meșterului Manole* reprezintă contribuții de primă importanță atât în sine ca valoroase analize, cât mai ales prin aportul lor la explicitarea ethosului național, al modului românesc de a fi și a viziunii proprii asupra destinului, dar și la promovarea în afara granițelor țării a celor două culmi ale spiritualității românești. Considerăm că, asemenea lui Lucian Blaga, Eliade a raportat cele două mituri centrale românești la specificul și valoarea culturii române, definind prin ele sufletul popular românesc prin care explică însuși modul de ființare românească. Simboluri și întruchipări ale sufletului românesc, cele două balade reprezintă culmea folclorului poetic românesc și dau soluții viguroase și originale destinului istoric tragic, fiind făurite ambele în jurul ideilor de moarte creatoare și de

[34] Ibidem, p. 246.
[35] Ibidem, p. 247.
[36] Ibidem, p. 248.
[37] Ibidem, p.249.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

moarte senin acceptată, ca piloni importanți ai rezistenței neamului românesc. Pentru Eliade, misterul morții prin care ia ființă o viață transfigurată în creație sau una transfigurată în nuntă cosmică dobândește o semnificație aparte, la care atât savantul cât și scriitorul se vor întoarce mereu, în multe din scrieri, căutând neîncetat alte corespondențe și alte niveluri de sens.

BIBLIOGRAPHY:

Lucian Blaga, *Spaţiul mioritic*, în vol. „*Opere*, 9, *Trilogia culturii*", Bucureşti, Editura Minerva, 1985

Mircea Eliade *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, București, Humanitas, 2004.

Mircea Eliade "Românii" (1943), republicat în Mircea Eliade, *Meșterul Manole*, Editura Junimea, Iași, 1992.

Mircea Eliade *Meșterul Manole și Mănăstirea Argeșului*, in vol. *De la Zalmoxis la Gengi-Han.Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura științifică și enciclopedică, 1980, p. 166-192.

Mircea Eliade *Mioara năzdrăvană*, in vol. *De la Zalmoxis la Gengi-Han.Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura științifică și enciclopedică, 1980, p. 223-250.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE AESTHETIC SYMBOLISM – DIMITRIE ANGHEL

Iulian Boldea
Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Predilecţia lui Anghel pentru spaţiul grădinii vine, poate, dintr-o frustrare ori dintr-un complex, mai mult sau mai puţin psihanalizabil. E vorba de o teroare a poetului în faţa realului constrângător, de o inhibiţie în faţa concretului banal ce-l conduce pe acesta la refugiul în spaţiul securizant al grădinii. Grădina are aşadar rolul şi funcţia unui loc privilegiat (locus amoenus), compensator şi protector, în care trăirile sunt depline iar sufletul e covârşit de frumuseţea şi armonia culorilor, miresmelor şi formelor.

Keywords: simbolism, estetism, spaţiu protector, elegie, rafinament

Preliminarii. Simbolismul românesc - unitate şi diversitate

Simbolismul este, cum se ştie, o orientare literară ce se afirmă prin opoziţie cu romantismul şi parnasianismul. Retorismul romantic e contrazis de muzicalitatea şi discreţia trăirii lirice, în timp ce aspectul sculptural şi pictural al poeticii parnasiene are drept contrapondere vagul senzitiv, atmosfera vaporoasă şi trăirile evanescente, diafanitatea imaginilor şi stările sufleteşti nedefinite, de speţa reveriei şi melancoliei, a nostalgiei spre tărâmuri îndepărtate etc. În literatura română, simbolismul nu se constituie ca opoziţie faţă de romantism şi parnasianism, ci, mai curând, îşi are reperele "negative" în epigonismul eminescian şi în ideologia sămănătoristă. Efect al unui fenomen de infiltrare estetică, simbolismul românesc se dezvoltă în funcţie de condiţiile contextuale ale evoluţiei literaturii române. Ideea de imitaţie, care a fost acreditată în legătură cu simbolismul de la noi, nu trebuie percepută ca transplant mecanic şi nemediat din literatură franceză în literatura română. Simbolismul a fost receptat nuanţat în aceste condiţii de paralelism şi s-a metamorfozat progresiv, fiind "autohtonizat" – în consens cu realităţile sociale, cu climatul spiritual şi cu sensibilitatea proprie literaturii române. De la apariţia *Literatorului* (1880) până la primul război mondial, simbolismul românesc înregistrează două vârste. O primă vârstă e ilustrată de iniţiatorul simbolismului românesc - Al. Macedonski. Acuzând revista *Convorbiri literare* de a fi imprimat literaturii române o direcţie conservatoare şi de a fi provocat o glisare a ei în sfera de influenţă a culturii germane, revista *Literatorul* a lui Macedonski îşi propune să instaureze postulatul hegemonic al spiritului muntean, plasând din nou cultura românească sub zodia latinităţii. O altă revistă prin care s-a propagat în România curentul simbolist e *Viaţa nouă* (1905-1925) condusă de Ov. Densusianu. Poeţii români s-au dovedit foarte receptivi faţă de influenţele franceze (unde se producea o înnoire a principiilor poeziei). Poetica simbolistă a

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

găsit o foarte mare audienţă la noi şi pentru că epigonismul eminescian risca să-i conducă pe mulţi poeţi mediocri într-un impas.

Pe de altă parte, curentele refractare modernizării literaturii vehiculau principii care nu aderau la specificul artei, tinzând să o subordoneze acţiunii culturale sau practice. O particularitate a simbolismului românesc este aceea că obiectul negaţiei sale n-a fost doar o anume mişcare artistică, ci non-arta, adică ceea ce poeţii simbolişti consideră a fi non-artistic. Omologând simbolismul cu *poezia* în esenţa şi puritatea identităţii ei originare, poeţii simbolişti nu vedeau nici o incompatibilitate între simbolism şi parnasianism. Astfel, simbolismul românesc a asimilat parnasianismul, aşa cum sămănătorismul încorporează şi unele elemente romantice. Totodată, simbolismul românesc a marcat o tendinţă de modernizare a vieţii în totalitatea ei, şi nu doar de inovare artistică. Devenit un curent propriu-zis doar după 1900 (înainte de 1900 putem vorbi doar de tatonări, încercări, experimente simboliste), când simbolismul european îşi încheia acţiunea istorică, simbolismul românesc a evoluat în paralel cu decadentismul. Privit în general însă, simbolismul românesc a evoluat invers decât cel francez. La revista *Literatorul*, de exemplu, se exersează, înainte de 1900, instrumentalismul, o emanaţie neconvingătoare estetic a simbolismului francez. Pe de altă parte simbolismul românesc e un curent în multe privinţe eminescianizant, deoarece numeroşi poeţi simbolişti de după 1900 preiau, traduc şi asimilează tonalităţi şi moduri de expresie specific eminesciene. Poate că de aceea influenţa lui Verlaine e cea mai acută influenţă ce se manifestă în cadrul simbolismului românesc. Mişcare artistică îndreptată împotriva inerţiei conservatoare a tradiţionalismului, diferenţiindu-se nu de poezia - anterioară sau contemporană, ci de non-poezie şi non-artă, în general, simbolismul a introdus în literatura românească o tehnică inovatoare, un stil liric înnoitor, proaspăt, de certă pregnanţă expresivă. Prin simbolism, aria şi ambianţa tematică ale poeziei s-au îmbogăţit considerabil – atât prin anexarea unor medii de existenţă mai puţin explorate, cât şi prin imersiuni subtile în noi spaţii afective. Ignorând spaţiul rural, poeţii simbolişti evocă ambianţa citadină, cu parcuri, pieţe, clădiri, dar încearcă şi fascinaţia peisajului marin sau a ţinuturilor exotice. Prin experienţele simbolismului, peisajul poeziei româneşti se nuanţează, se îmbogăţeşte şi se diversifică. Universul liric acumulează noi privelişti ale civilizaţiei dar şi tectonica unor stări sufleteşti inedite, de o expresivitate inefabilă. În funcţie de predominanţa unor privelişti fascinatorii sau, dimpotrivă, deceptive, în cadrul simbolismului românesc pot fi identificate două orientări. O prima orientare a circumscrie creaţii ce exprimă aspiraţia spre spaţiile ample, avânturile spre pitorescul exotic, cu o percepţie orientată spre existenţa obiectivă, de către poeţi înclinaţi spre rafinament, spre decorativ, dar şi spre frivolitate imagistică.

A doua tendinţă acumulează tristeţi, revolte şi resemnări ale unor poeţi damnaţi, visători şi melancolici, interiorizaţi, marcaţi profund de spleenul cotidian, de o vieţuire monotonă şi nediferenţiată. Se pot distinge poeţi cu aspiraţii exotice (Minulescu), alţii atraşi de exuberanţa meridională (Al. T. Stamatiad), poeţi înclinaţi spre artificiu şi estetism (N. Davidescu), seduşi de o retorică exultantă (M. Săulescu), poeţi ce evocă "extaze solare" (D. Iacobescu), alţii generoşi, cu tendinţe umanitare (E. Farago, M. Cruceanu), în timp ce alţi poeţi au pasiunea ornamentelor, a meşteşugului expresiei, cu înclinaţii parnasiene (M. Demetriad) sau cu detentă

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

livrescă a unui imaginar decorativ (Dimitrie Anghel). Pe de altă parte, se disting şi poeţi ai orizontului claustrant, cu ploi şi ninsori dizolvante (G. Bacovia), cu mici spaţii insalubre sau sinagogi (B. Fundoianu), cu "tristeţi adânci de iarmaroace" (D. Botez). Un simbolism aparte regăsim la Ovid Densusianu, care exaltă lumea citadină, valorile tehnicii şi ale civilizaţiei sau la Emil Isac, poet cu ochi critic şi sarcastic. Poeţi citadini, unii simbolişti expun sarcasmul antiburghez şi antifilistin, ca expresie a revoltei, în timp ce la alţii drama interiorităţii se amplifică nemăsurat, până la negarea iluzorie a relaţiilor cu o societate nedreaptă, abuzivă. Mişcare inovatoare, de certă deschidere spre europenitate, simbolismul nu s-a remarcat în istoria poeziei româneşti ca o orientare de criză, de ruptură, ci ca una cu articulaţii estetice şi expresive desemnate în spiritul unei dezvoltări organice.

Dimitrie Anghel – fantezia decorativă

Dimitrie Anghel ilustrează opţiunea estetică esenţială pentru "viaţa ca artă". Estetismul său, incontestabil, se conjugă cu o conştiinţă autentică şi lucidă a scrisului, ce a conferit operei sale timbrul său specific. Eminescian la început, Dimitrie Anghel e un poet ce a cunoscut, direct de la sursă, în parte, atmosfera literaturii simboliste, intrând apoi în cercul revistei *Sămănătorul*. Volumul de debut din 1905, *În grădină* pune laolaltă vocaţia ordonării şi construcţiei imaginilor poetice, cu voluptatea senzorială a unui decadent aproape tipic, a unui eu liric ce-şi distilează cu acurateţe simţurile şi se complace, în acelaşi timp, în sinestezii rafinate. Culori, miresme şi sunete vibrează graţios-elegiac în aceste poeme "de interior", ce au cu adevărat un aer de "seră", devitalizate puţin, înscrise într-o ordine a calofiliei şi a livrescului într-o mult mai mare măsură decât într-o ordine a naturalului, a biograficului frust. Chiar dacă ecourile romantismului minor mai sunt de găsit în anumite creaţii, totuşi versurile lui Dimitrie Anghel îşi menţin pregnanţa expresivă, măcar prin punerea în cadru a imaginilor poetice, prin structurarea senzaţiilor într-un decor al solitudinii şi decadenţei. Întâlnim la Dimitrie Anghel, ca şi la Bacovia, de altfel, predilecţia pentru decuparea unui spaţiu optim, a unei atmosfere privilegiate, viziunea artistică fiind marcată de detenta contemplativităţii, de o claritate cu tentă clasică şi cu o serenitate afectivă în frazare.

Volumul *Fantazii*, din 1909, nu mai are aceeaşi coerenţă de ton şi aceeaşi unitate a ambianţei. Ecourile lecturilor romantice şi simboliste construiesc o poezie a peisajului marin, sugerând o lirică a avântului spre transcendent, spre dezmărginirea fiinţei. De aici poate rezulta şi ideea că "fantezismul" lui Anghel e produs de o dinamică facultate imaginativă, emanaţie a unei conştiinţe ce trăieşte - extatic – în lumea propriilor configurări simbolice. Sunt imaginate aici case albe din nord, transparente şi delicate peisaje marine, transcrise prin prisma sentimentelor sau din unghiul unei rememorări, cu o certă atenţie la structurarea detaliilor. Coexistă, de fapt, în aceste versuri, o structură afectivă romantică şi o tonalitate decadentă. Prin prisma unei astfel de mixturi, se poate considera că poetica lui Dimitrie Anghel e una de tranziţie, o retorică a intervalului, ce abandonează gradat accesoriile şi ornamentele romantismului şi optează pentru recuzita modernismului. Mai trebuie observat faptul că Dimitrie Anghel a scris şi poezii în colaborare, a tradus şi prelucrat din lirica populară a altor

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

popoare sau din poezia romantică şi simbolistă. Interesante sunt cronicile rimate, scrise în colaborare cu Şt. O. Iosif, strânse în volumul *Cireşul lui Lucullus* (vol. I – 1908; vol. II – 1910) care se caracterizează prin sarcasmul mimat şi verva parodică, dar şi prin aerul vag teatralizant, spectacular. Proza lui Dimitrie Anghel (*Povestea celor necăjiţi, Triumful vieţii, Oglinda fermecată*) se revendică de la condiţia estetică a schiţei şi a pamfletului, dar reuneşte şi trăsături ale eseului cu iz de parabolă. Se remarcă rafinamentul compoziţional şi stilistic, scriitorul pornind dinspre datele efemere ale unor circumstanţe existenţiale înspre făurirea unei viziuni artistice. Elementele de modernitate ale prozei lui Anghel ţin mai ales de simţul său pictural, de apetenţa pentru materialitatea lumii, de verva polemică a enunţurilor şi de eleganţa frazelor. Se poate spune că opţiunea şi vocaţia pentru modernitate îi conferă lui Dimitrie Anghel postura unui precursor, a unui deschizător de drumuri în cadrul simbolismului românesc.

Poezia *În grădină* a apărut în volumul omonim, tipărit în februarie 1905. Geneza volumului, ca şi predilecţia poetului pentru lumea mirabilă a florilor e explicitată într-o pagină de proză (*Povestea celor necăjiţi*). Aflăm aici întreaga poetică a lui Anghel, alcătuită din delicateţe şi catifelare a impresiei, din voluptate senzitivă şi miracol al desenului de o plasticitate tulburătoare: "Eu mi-alesesem lumea florilor, căci în lumea lor mi-am petrecut copilăria. Mi-aduceam aminte de grădina minunată unde am trăit, de murmurul sonor al şipotului, de freamătul arborilor, de toată risipa de petale ce o împrăştie necurmat vântul. Îmi aminteam simpatiile pe care le aveam pentru unele flori şi antipatiile nejudecate pentru altele. Pentru mine miresmele erau gândurile lor tainice, felul lor de a vorbi, şi eu aş putea ghici pe întuneric, noaptea, când e mai puternic mirosul lor, ce floare anume mi-l trimete, şi mai târziu toate amintirile acestea s-au redeşteptat şi m-au chinuit, şi asemuirea strălucirii lor am căutat-o în cuvinte, în alcătuirea minunată a petalelor ce formează o roză, ori un crin, am căutat s-o redau în strofe". Poezia *În grădină* e relevantă pentru capacitatea poetului de a trăi şi retrăi emoţiile, de a figura dar, în acelaşi timp, şi de a transfigura o anume realitate. În fond, predilecţia lui Anghel pentru spaţiul grădinii provine, probabil, dintr-o frustrare sau dintr-un complex afectiv, mai mult sau mai puţin psihanalizabil, care priveşte teroarea poetului în faţa realului constrângător, inhibiţia în faţa concretului banal ce-l conduce pe acesta la refugiul în spaţiul securizant al *grădinii*. Grădina are aşadar rolul şi funcţia unui loc privilegiat (*locus amoenus*), compensator şi protector, în care trăirile sunt armonioase şi întregi, iar sufletul e copleşit de frumuseţea şi armonia culorilor, a miresmelor şi formelor.

Evident, e vorba de un spaţiu transfigurat, prin intermediul personificărilor, al comparaţiilor, al epitetului cu tentă metaforică şi al epitetului personificator: "Miresme dulci de flori mă-mbată şi mă alintă gânduri blânde…/ Ce iertător şi bun ţi-e gândul, în prejma florilor plăpânde!/ Râd în grămadă: flori de nalbă şi albe flori de mărgărint,/ De parc-ar fi căzut pe straturi un stol de fluturi de argint.// Sfioase-s bolţile spre sară, şi mai sfioasă-i iasomia:/ Pe faţa ei neprihănită se-ngână-n veci melancolia/ Seninului de zare stânsă, şi-n trandafiri cu foi de ceară/ Trăiesc mâhnirile şi plânge norocul zilelor de vară". Atracţia pentru universul floral vine, în acelaşi timp, dintr-o pasiune a picturalităţii dar şi dintr-o vocaţie senzitivă, pe care poetul şi-o asumă în totul. În fapt, mireasma florilor e cea care instaurează o legătură, o comuniune adâncă între trecut şi prezent, reînviind gânduri, gesturi, trăiri. "Chipul bălan" ce apare fulgurant

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

în spaţiul simbolic închipuit de memoria afectivă a poetului sugerează o iubire efemeră, în versuri în care e încrustată o dureroasă nostalgie.

Limita atît de fragilă dintre clipa de atunci şi clipa de acum e străbătută de gestul ruperii florii roşii, gest în care putem afla atât conotaţii ale dăruirii erotice, cât şi sugestii thanatice. "Sângele" e, aici atât un simbol al durerii, al suferinţei, dar şi al pasionalităţii. De altfel, e limpede că ultimele două strofe, spre deosebire de primele două, conturează, în arhitectura amplă a versurilor, un spaţiu simbolic, mitizant, al universului lăuntric, trezit la viaţă de universul exterior al grădinii, al florilor cu trupuri atât de fragile, de subtile şi de personalizate: "Atâtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă:/ Parcă-mi arunc-o floare roşă o mână albă de fantasmă,/ Şi-un chip bălan lâng-o fereastră răsare-n fulger şi se stânge…/ De-atuncea mi-a rămas garoafa pe suflet ca un strop de sânge.// Ca nalba de curat odată eram, şi visuri de argint/ Îmi surâdeau cu drag, cum râde lumina-n flori de mărgărint,/ Şi dulci treceau zilele toate, ş-arar dureri dădeau ocoale…/ Ah, amintirile-s ca fulgii rămaşi uitaţi în cuiburi goale!". Îmbinând detaliile concrete cu semnificaţia de larg ecou afectiv, ataşând însuşirilor florilor sensuri morale, Dimitrie Anghel pune în evidenţă, în fond, ţesătura de corespondenţe intime din care e alcătuită natura, inextricabilul mecanism al devenirii universale ce se regăseşte atât la nivelul lumii naturale, cât şi la nivelul lumii lăuntrice. Poezia *În grădină* e structurată în versuri de mare amplitudine, de 18 silabe, în ritm iambic şi într-o tonalitate elegiacă, dată de sentimentul timpului ireversibil ce se degajă din unele construcţii metaforice, dar şi din ansamblul textului. Impresionează aici muzicalitatea interioară, discretă, dar nu mai puţin învăluitoare, senzaţia de armonie şi de sensibilitate acută la detaliu ce caracterizează poetica lui Dimitrie Anghel.

Numindu-l pe Dimitrie Anghel un "elegiac duios", Şerban Cioculescu punea accentul asupra însuşirii poetului de a transcrie cele mai subtile stări afective în registru melancolic, notând nu conturul apăsat al lucrurilor, ci detaliul infinitezimal, latura lor de umbră şi de mister, sugestivul halou de idealitate ce adastă îndărătul fiinţelor şi obiectelor celor mai banale. Poezia *Metamorfoză* face parte din volumul *Fantazii* (1909), volum în care sfera floralului şi a decorativului e lărgită spre dimensiunile simbolicului şi spre fiorul fantastic. În *Fantazii* simbolismul lui Anghel se vădeşte parcă mai acentuat, mai programatic, prin sondarea datelor universului citadin, prin sugestiile livreşti ori prin apelul la simbol. *Metamorfoză* e "povestea" unui vis. Poetul visează, îmbătat de aroma crinilor că se încorporează într-unul dintre aceştia. Starea de visare, de somnolenţă, de fluctuare a contururilor obiectelor e trasată de poet prin cuvinte ce transmit suavitatea, indecizia formelor, lipsa de pondere a trăirilor şi senzaţiilor. Nu e întâmplătoare predilecţia autorului pentru această floare aristocratică, de o prestanţă regală, ce-şi risipeşte somptuozitatea în faldurile miresmelor grele şi ale culorii de o puritate absolută. Transpunerea în spaţiul visului e, în fond, un refugiu în idealitate al unei conştiinţe frustrate, alienată de o realitate inadecvată, abuzivă. Visul e, pe de altă parte, şi o regăsire a originarităţii fiinţei, pierdere a ponderii şi corporalităţii şi, totodată, imersiune în spaţiul genezic al identităţii şi unităţii tuturor fiinţelor, al coincidenţei contrariilor şi al desăvârşirii. E locul metamorfozelor continue şi al metempsihozei, al transmigrării sufletelor pe care o sugerează chiar poezia lui Anghel: "Vroind să uit, pe-o seară dulce lăsasem să m-adoarmă crinii…/ Şi se făcea că fără voie trăiam acum o viaţă nouă:/ Eram şi eu un crin ca dânşii, şi-n dezmierdările luminii/ Îmi

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

întindeam voios potirul să prind o lacrimă de rouă.// Visând trăiam cu ei acuma, şi-atât de alb eram sub lună,/ Încât abia scriam o umbră când m-alinta şăgalnic vântul;/ Dar tihnă se făcuse-n mine şi caldă inima şi bună,/ Că reveneam sub altă formă, să-mpodobesc şi eu pământul". Ieşirea din lumea benefică a visului şi reintrarea în spaţiul concret are semnificaţia unei traume, a unei rupturi dureroase de idealitate şi originaritate. Moartea crinului e un eveniment ritualic, ce ţine de trecerea dintr-un regn în altul, un prag iniţiatic ce poate favoriza noi şi noi metamorfoze, noi glisări din lumea reală în cea a visului halucinant şi consolator: "Când făr' de veste-o mână pală, mişcându-şi umbra pe grămadă,/ Ca subt imboldul unei forţe necunoscute şi fatale,/ S-a-ntins vrăjmaşă să mă frângă – şi-acuma, alb ca o zăpadă,/ Mueram tihnit de-a doua oară în liniştea odăii tale.// Mueram din nou, dar când trudită făcându-ţi braţele cunună,/ A fost s-adormi zâmbind la mine, cu faţa calmă între perne,/ Eu ca o pulbere de aur m-am ridicat uşor sub lună,/ În căutarea altei forme desăvârşite şi eterne". Trădând vocaţia lui Dimitrie Anghel pentru sinestezii şi corespondenţe poezia *Metamorfoză* pune în scenă o "tramă" iniţiatică şi ritualică totodată, o translare a realului în vis şi, concomitent, o punere a sufletului în conjuncţie cu lumea, cu elementele naturii. "Grădina" lui Dimitrie Anghel are toate dominantele geometrice ale unui peisaj ordonat cu rafinament, un spaţiu nu lipsit de amprenta artificialului, în care fantezia poetică trasează, în linii subtile, tablouri de o fineţe senzorială acută, sau feerii trucate ce amintesc de jocul manierist al nuanţelor şi corespondenţelor simboliste. Tonalitatea elegiacă a unor poeme este efectul unei viziuni contemplative, ce cultivă senzaţia decorativă şi în care dramatismul e atenuat până la gingăşia semitonului, transformat în voluptate estetizantă.

BIBLIOGRAPHY:

Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Ed. Aula, Braşov, 2005*;*
Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, E.P.L., Bucureşti, 1966;
G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982;
Șerban Cioculescu, *Dimitrie Anghel*, Ed. Publicon, Bucureşti, 1945;
Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1900 şi 1918*, Ed. Junimea, Iaşi, 1970;Georgeta Horodincă, *Dimitrie Anghel - portret în evantai*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1972;
D. Micu, *Început de secol. 1900-1916. Curente şi scriitori*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970;
Ion Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1991; Z. Ornea, *Confluenţe*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976; N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Ed. Timpul, Reşiţa, 1996;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.), *Dicţionarul scriitorilor români*. A-C, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1995; *Poezia simbolistă românească*. Antologie, introducere, dosare critice, comentarii, note şi bibliografie de Rodica Zafiu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.

Acknowledgement: This paper was supported by the National Research Council- CNCS, Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, title Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948)/ Cercetarea pentru aceasta lucrare a fost finantata de catre Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice (CNCS), Proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, cu titlul Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

BETWEEN NARRATIVE DIALOGIC AND POETIC MONOLOGUE: EPISTOLARY DISCOURSE IN THE *TALE OF GENJI* (MURASAKI SHIKIBU, 1008?)

Rodica Frenţiu
Prof., Hab. Dr., "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The present study intends to debate, from a narratological point of view, the topic of epistolary discourse as narrative technique in the Japanese novel Genji monogatari (The Tale of Genji, 1008?), written by Murasaki Shikibu. An innovative research, the analysis tries to identify and illustrate the functions acquired by tegami ('letter'), thus pointing out the connection achieved by the epistolary discourse between the dialogic register of the narrative and the poetic monologue of waka. Last but not least, the paper dwells upon the manner in which the epistolary discourse manages to point out and mediate between the aesthetic aims and the humanistic views of the narrative, both of them spectacularly rendered by the novel which is considered the masterwork of Japanese literature from the beginning of the 11th century.

Key-words: epistolary discourse, narrative strategy, aestheticism, humanism, mono no aware

> *La urma urmei, chiar dacă e vorba de un fiu de împărat, de ce trebuia să prezint în culori favorabile purtarea lui, lăsând la o parte abaterile? Şi aţi spune bineînţeles că toată povestea nu este o întâmplare adevărată, ci una ticluită de mine, pentru a influenţa judecata posterităţii. Aşa cum stau lucrurile, se va zice despre mine că sunt bârfitoare, dar nu pot face nimic ca să schimb această părere.*
>
> Doamna Murasaki, *Povestea lui Genji* (1008 ?)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Text clasic încă din vremea sa, înconjurat, în continuare, de numeroase semne de întrebare, romanul japonez *Genji monogatari*/ *Genji no monogatari* (*Povestea lui Genji*), de Murasaki Shikibu (cca.978?-1016?), continuă să fascineze.

Deşi sunt voci care argumentează că i-ar aparţine doar primele 44 din cele 54 de capitole ale cărţii, se presupune[1] că cel mai vechi roman al literaturii nipone şi universale ar fi fost scris de Murasaki Shikibu, pseudonim sub care se ascunde o doamnă de companie de la curtea împărătesei Shōshi, al cărei nume real a rămas încă necunoscut istoriei literare. Se ştie doar că aceasta ar fi făcut parte din celebrul clan Fujiwara, cea mai influentă familie nobiliară a vremii, şi se pare că pseudonimul literar Murasaki l-ar fi primit, în epocă, după numele personajului feminin principal din romanul amintit, cu semnificaţia ‚violet' (după florile arbustului *Lithospermum officinale*), în timp ce *Shikibu* (‚ceremonie', ‚protocol') ar fi atât o consemnare a statutului deţinut de aceasta la curte, cât şi o trimitere directă la rolul jucat de tatăl ei, eruditul Fujiwara no Tametoki, deţinător al funcţiei de *shikibu-no-jō* (‚ministru al protocolului') la curtea imperială Heian.

Curtea imperială Heian (794-1186), supranumită şi perioada de „aur" a aristocraţiei japoneze, şi-a luat numele de la noua capitală imperială stabilită în 794, prin mutarea curţii de la Nara la Heiankyō (Kyoto de azi), „oraşul păcii şi al liniştii", epoca fiind cunoscută nu numai ca una de prosperitate materială, ci şi de o înfloritoare dezvoltare culturală şi artistică. Este momentul în care, în panteonul artelor, potrivit istoriei literare japoneze, se poate recunoaşte o importantă evoluţie a „adevăratei" literaturi, apreciată ca un rafinament extrem al gândirii şi sensibilităţii, ce o face să se substituie filosofiei, fenomenul fiind datorat unor factori favorizanţi precum cunoaşterea şi asimilarea literaturii chineze sau aprofundarea budismului, circumstanţe ce se completează fericit şi cu dezvoltarea limbii literare (prin îmbogăţirea lexicului folosit şi prin asimilarea vocabularului uzual în spaţiul literaturii):

[1] Vezi Earl Miner, *Some Thematic and Structural Features of the Genji Monogatari*, în „Monumenta Nipponica", Vol. 24, No.1/2, 1969, p. 3.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

„Literatura a avut în Japonia, cel puţin într-o anumită măsură, rolul filosofiei în Europa, acela de vehicul de transmitere a gândirii şi, în acelaşi timp, a influenţat arta..."[2]

Curtea imperială statuează acum o societate purtătoare a unei civilizaţii ajunse la un punct culminant, devenind leagănul literaturii clasice japoneze, iar capitala Kyoto deţine nu numai monopolul politic al vremiii, ci şi cel al activităţii literare, imprimându-i acesteia o orientare predominant „centripetă urbană"[3], în care nobilimea Heian ca elită literară cuprindea un mare număr de membri ai micii nobilimi, printre care se numărau foarte multe femei, după cum o ilustrează şi exemplul doamnei Murasaki. Iar dacă istoria, teologia, ştiinţele şi dreptul, precum şi lucrările cu caracter public sunt scrise, în această perioadă, în limba chineză, limba oficială pentru domeniile de interes public, limba japoneză este folosită cu caracter privat, justificând şi diviziunea utilizatorilor: pentru chineză, bărbaţii, iar pentru japoneză, femeile. Şi fiindcă doamnele de la Curtea imperială (*nyōbō*) nu jucau niciun rol de ordin economic sau politic în societatea vremii şi întrucât calea spre participarea la aparatul de putere al societăţii de la curte le era complet închis, aflate în interiorul acestei lumi sau foarte aproape de ea, ele şi-au putut găsi poziţia ideală de bun observator şi interpret al acesteia:

„Poziţia aristocraţiei feminine în aceste grupuri închise era însă foarte diferită. În timp ce serveau la curte, în calitate de companie, nu luau parte la treburile administrative şi nu aveau contact cu lumea din afară. Lumea lor se limita la cea a curţii şi, cu siguranţă, nu se întindea dincolo de societatea feminină a curţii. [...] Întrucât nu dispuneau de putere pentru a schimba lumea, ele au observat-o şi interpretat-o."[4]

Mai mult, fiindcă nu le era impusă învăţarea limbii chineze, a devenit firesc pentru doamnele de la curtea Heian să-şi folosească limba maternă pentru notarea observaţiilor, gândurilor şi sentimentelor. Şi astfel literatura clasică japoneză se îmbogăţeste cu texte de tip *monogatari* (‚povestire'): *Taketori monogatari* (*Povestea tăietorului de bambus*, sec. IX),

[2]Shūichi Katō, *Istoria literaturii japoneze (De la origini până în prezent)*, Traducere din limba japoneză de Kazuko Diaconu şi Paul Diaconu, Cu un interviu al autorului pentru cititorii români şi o prefaţă de Nicolae Manolescu, Vol. I, Bucureşti: Editura Nipponica,1998, p. 3.
[3] Ibidem, p. 11.
[4] Ibidem, pp. 182-3.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Ochikubo monogatari (*Povestea lui Ochikubo*), *Utsuho monogatari* (*Povestea scorburei*, sec. X), ai căror autori au rămas necunoscuţi, culminând cu *Genji monogatari* (*Povestea lui Genji*, 1008?), atribuit doamnei Murasaki Shikibu.

Monogatari sau ‚povestirea' ca gen literar, unde *Genji monogatari* şi-a câştigat renumele de capodoperă a literaturii japoneze clasice, este un gen de naraţiune ce şi-a făcut apariţia în societatea de la Curtea imperială din secolul al X-lea, ca textul narativ imaginar cu un fundal impregnat de realităţile aristocraţiei timpului. Dar detaliile legate de viaţa de zi cu zi a personajelor şi relaţiile psihologice dintre ele, tratate într-o manieră realistă, fără să se recurgă la fantastic şi supranatural, probează faptul că scriitorii şi cititorii acelei vremi făceau parte din acelaşi grup restrâns, astfel încât se ajungea ca scriitorul să fie şi cititorul lucrării respective sau, invers, cititorul să fie considerat ca un scriitor potenţial. Or, acea „intimitate claustrofobă"[5] se pare că şi-a cunoscut culmile în perioada doamnei de onoare Murasaki Shikibu, aflată suficient de aproape pentru a observa din interior această lume, dar suficient de departe pentru a evita implicarea directă în luptele intestine pentru putere de la curtea imperială:

„Un roman lung care ar fi necesitat exegeţi să stabilească cine şi ce spune n-ar fi devenit popular. Stilul lui *Genji monogatari* n-ar fi putut avea succes decât în condiţiile unei societăţi extrem de reduse ca număr şi închise, în care autorul, cititorii şi personajele romanului să fie complet integrate şi în care una (dar în nici un caz toate) dintre posibilităţile limbii japoneze să fi putut fi explorate la maximum."[6]

Cel mai vechi roman fluviu[7] din literatura universală, cu acţiunea desfăşurată pe parcursul a şaptezeci de ani, este evocarea unei lumi ce n-a existat niciodată cu adevărat[8], după cum reiese din debutul naraţiunii ce subliniază faptul că întâmplările care urmează a fi descrise s-au petrecut într-un timp neprecizat în trecut: „La curtea unui împărat (n-are nici o însemnătate

[5] Ibidem, p. 185.
[6] Ibidem, p. 192.
[7] Cf. Midori Sano, *Le Pont des songes: Du „Dit du Genji" a aujourd'hui. Préface*, în Murasaki-shikibu, *Le Dit du Genji. Genji monogatari*, traduit du japonais par René Sieffert, illustré par la peinture traditionnelle japonaise du XIIe au XVIIe siècle, Direction scientifique de l'iconographie et commentaires des oeuvres de Estelle Leggeri-Bauer, Paris: La petite collection/ Diane de Selliers, 2008, p. 21.
[8] Cf. Donald Keene, *Literatura japoneză*, În româneşte de Doina şi Mircea Opriţă, cuvânt înainte şi Compendiu de literatură japoneză de Sumiya Haruya, Bucureşti: Editura Univers, 1991, p. 77.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

când a trăit)..."[9][10]. Într-o viziune romantică asupra unei vârste de aur, intriga romanului îl aşază în centru pe prinţul „strălucitor" Hikaru Genji, erou idealizat, înzestrat nu numai cu o frumuseţe fizică ce atinge perfecţiunea, dar de neegalat şi în artele muzicii (*gagaku*), excelând în instrumentul cu 7 corzi *koto*, în arta poeziei japoneze (*waka*), a caligrafiei (*tenarai*), a picturii (*e, byōbu*), a peisajelor de grădină (*senzai*), a cântărilor sutra (*zukyō*), a admirării lunii pline (*tsukimi*), a dansului (*bugaku*) şi a incantării poeziei chinezeşti (*rōei*)[11]. În perioada în care a fost scris acest roman, întrucât sensibilitatea epocii consta într-o estetizare foarte puternică a unei societăţi de o „aproape inimaginabilă subtilitate"[12], era firesc ca dihotomia sentimentului omenesc (*ninjō*) în bun/ rău să devină echivalentă cu dualul frumos/ urât sau cultural/ vulgar, sentimentele „bune" ale unui curtean putând să se nască doar dacă acesta era frumos nu numai la înfăţişare, ci şi în maniere, la minte şi suflet[13]. Nimic surprinzător atunci în faptul că vestea farmecului prinţului Genji ajunsese până la pustnicii din munţi:

„- Mă bucur, într-adevăr, că voi avea prilejul să-i fac o vizită prinţului Genji, despre care se vorbesc atâtea. Se zice că e aşa de frumos, încât chiar şi preoţii bătrâni ca mine, străini de lucurile lumeşti, privindu-l uită de păcatele şi necazurile vieţii, de care s-au lepădat, şi se simt stăpâniţi din nou de dorul de a trăi într-o lume unde sălăşluieşte atâta frumuseţe."[14][15]

Firul narativ debutează cu naşterea prinţului Genji dintr-o iubire vinovată a împăratului cu frumoasa Kiritsubo, concubină neacceptată la curte fiindcă nu făcea parte din clanul

[9] Doamna Murasaki, *Genji*, În româneşte de Henriette Yvonne Stahl, Bucureşti: Editura pentru Literatura Universală, 1969, p. 5.
[10] Murasaki Shikibu, *Genji monogatari*, Trad. Akiko Yosano, în *Nihon bungakushō*, jōken,Tokyo: Kawadeshobo, 1965, p. 5 (în original): どの天皇様の御代であったか、、、
[11] Vezi Haruo Shirane, *The Aesthetics of Power: Politics in the Tale of Genji*, în „Harvard Journal of Asiatic Studies", Vol. 45, No.2 (Dec.), 1985, p. 637.
[12] Vezi Donald Keene, *op. cit.*, p. 78.
[13] Cf. Makoto Ueda, *Literary and Art Theories in Japan*, Center for Japanese Studies, Michigan: The University of Michigan, Ann Arbor, 1991, p. 35.
[14] Doamna Murasaki, *op. cit.*, p. 130.
[15] Murasaki Shikibu, *op. cit.*, p. 76 (în original) :「世間で評判の源氏の君のお顔を、こんな機会に見せていただいたちどうですか、人間生活と絶縁している私らのようなそうでも、あの方のお顔を拝見すると、世の中の嘆かわしいことなだは皆忘れることができて、長生きのできる気のするほどの美貌ですよ。」

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

atotputernic Fujiwara. Rămânând foarte repede orfan de mamă, Genji va fi înconjurat de dragostea tatălui, dar statutul social al mamei îi va marca pentru totdeauna destinul: nu va putea ajunge niciodată împărat, deşi este adevărat că, la 40 de ani, căsătorindu-şi fiica cu prinţul moştenitor, devine cel mai puternic om în stat. Promovarea lui Genji (*genji* era, în perioada respectivă, titulatura pentru „prinţ") la curtea imperială, aventurile sale galante în căutarea idealului feminin, căsătoriile, exilul şi reîntoarcerea în capitală sunt tratate în episoade separate şi aproape că echivalează cu povestiri independente, scurte, în cadrul temei principale a romanului ce urmăreşte ascensiunea eroului principal şi retragerea lui în singurătate, în urma morţii lui Murasaki, iubirea vieţii sale, şi a trădării încercate din partea tinerei soţii. Genji este, fără îndoială, un personaj imaginar, „arbitru al eleganţei"[16] în acest univers romanesc, al cărui model real ar putea fi regăsit în persoana lui Minamoto no Tahaakira (914-982), fiul împăratului Daigo (r. 897-930). Celebrul descendent al clanului Minamoto, aflat în dispută pentru puterea de la Curtea Heian cu familia Fujiwara, a ajuns Ministru de stânga[17], dar, implicat într-un complot împotriva guvernului, va sfârşi în exil, - experienţă pe care o va cunoaşte, de altfel, şi personajul romanului -, iar familia Fujiwara va căpăta puterea absolută la Curtea imperială. Moartea lui Genji este anunţată brusc în text, fără niciun detaliu, la vârsta de 51 de ani. Ultimele 13 capitole ale cărţii sunt consacrate personajelor care supravieţuiesc morţii neaşteptate a lui Genji, fiind centrate pe triunghiul relaţiei dintre Kaoru (Căpitanul frumos mirositor, copilul nelegitim al soţiei lui Genji cu Kashiwagi, fiul celui mai bun prieten al lui Genji, Tō no Chūjō), prinţul Nioi no Miya (Prinţul parfumat, nepotul lui Genji) şi frumoasa Ukifune (fiica nelegitimă al celui de-al optulea prinţ).

Combinând metoda observaţiei sau a descrierii obiective cu evocarea poetică a sentimentelor, experienţelor şi mediului personajelor, Murasaki Shikibu creează un univers complex real şi imaginar, sprijinit pe modelul Curţii Heian, explorând, concomitent,

[16] Midori Sano, *art. cit.*, p. 21.
[17] Vezi Haruo Shirane, *op. cit.*, pp. 624-625.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

dezvoltarea psihologică a actanţilor din această lume[18], ce stă sub semnul perfecţiunii şi al devotamentului pentru eleganţă (*miyabi*)[19]. Personajele sunt, neîndoielnic, idealizate, fără o clară distincţie morală între bine şi rău legată de caracterul sau faptele lor, deşi se remarcă doctrina budistă a cauzei şi a efectului (*sukuse*), potrivit căreia faptele (cauza) din existenţele anterioare se manifestă în această viaţă, iar faptele din viaţa actuală determină efecte în existenţa viitoare (*karma*). Întrupând imaginea unei realităţi ideale, prin toate calităţile sale ce fac din el un adevărat curtean, Genji ar putea trece însă drept un personaj neverosimil[20]. Dar, aducând în prim-plan nu numai răutatea şi ura pe care le stârneşte personajul principal, ci şi neputinţa lui de a le răspunde, Genji preferând să fie atent la melancolia inerentă oricărei bucurii sau la semnele imperceptibile ale tranzitoriului acestei lumi decât la urâţenia lumii din jur pline de intrigi, căreia îi opune frumuseţea idealului *miyabi*, dat de iubire, poezie şi arte, autoarea, apelând la realismul psihologic[21], reuşeşte să salveze imaginea prinţului dintr-o idealizare lipsită de verosimil, transformându-l într-un om plin de îndoieli şi incertitudini ce, mai presus de toate talentele, este măreţ prin sensibilitatea sufletului său. Poate de aceea sunt evitate în text detalii legate de interesul lui Genji pentru arme sau puterea politică, poate de aici şi lipsa acţiunii din roman,- ce i-ar fi pus în valoare eroului principal forţa fizică şi gândirea pragmatică de ascensiune socială- , pentru a face loc exclusiv „cultului frumuseţii”[22] sau, mai exact, creării frumuseţii în orice aspect al vieţii.

Dacă ar fi însă să căutăm un „nucleu tare” al romanului, acesta l-ar constitui, credem, capitolul 5 al cărţii, cu titlul *Wakamurasaki* (*Tânăra Murasaki*). Marea iubire a lui Genji este, fără îndoială, Murasaki, nepoata prinţesei Fujitsubo, soţia iubită a împăratului, adusă la Curte datorită asemănării sale fizice cu mama lui Genji. Capitolul *Wakamurasaki* dezvăluie

[18] Cf. Florina Ilis, 2010, *Murasaki Shikibu, Genji monogatari. The Fictional Chronicle of the Heian World*, în „Studia Universitatis Babes-Bolyai”, no. 3, anul LV, 2010, p. 50.
[19] Vezi Earl Miner, *art. cit.*, p. 7.
[20] Vezi Florina Ilis, *art. cit.*, pp. 56-57.
[21] Vezi J.M. Maki, *Lady Murasaki and the Genji Monogatari*, în „Monumenta Nipponica”, Vol. 3, No.2, (Jul.), 1940, p. 499.
[22]Donald Keene, *Appreciations of Japanese Culture*, Tokyo: Kodansha International, 1981, p. 34.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

împrejurările în care Prinţul „strălucitor", bolnav de friguri, aflat incognito în vizită la un templu din munţi, pentru a fi ajutat de un pustnic vestit pentru exorcism şi vindecările sale miraculoase să-şi învingă boala, vede întâmplător o copilă fermecătoare, ce va primi numele Murasaki, după un poem compus ulterior de Genji, într-o seară melancolică de toamnă, culoarea purpurie (*murasaki*, în limba japoneză) simbolizând blândeţea şi modestia: „Când oare voi vedea în palma mea firicelul plăpând de iarbă, încolţind din rădăcini purpurii?"[23][24]. Dar asemănarea fetiţei cu prinţesa Fujitsubo (iubirea de taină a lui Genji) şi condiţia ei de orfană timpurie, ce-i reaminteşte lui Genji de propria-i copilărie, îl determină pe acesta să se gândească la adopţie, în dorinţa de a pregăti fata inocentă de zece ani pentru rolul de mai târziu al unei soţii perfecte pentru el:

> „Fetiţa [...] avea trăsături desăvârşite, dar părul era cu totul deosebit: cârlionţi pe tâmple, restul fiind pieptănat copilăreşte de pe frunte pe spate, ceea ce lui Genji i se păru de o nemaipomenită frumuseţe. În timp ce o privea, întrebându-se cum va arăta când va fi mare, îşi aminti deodată că semăna mult cu o fiinţă pe care el o iubise din tot sufletul (Fujitsubo-s.n.); şi descoperind asemănarea plânse în taină."[25][26]

Naraţiunea diegetică la persoana a treia utilizează din abundenţă dialogul şi „scrisorile", acestea din urmă atrăgându-ne în mod particular atenţia, nu numai prin prezenţa lor numeroasă în tot cuprinsul romanului, ci şi prin mutiplele valenţe funcţionale pe care par să le deţină. Considerăm capitolul menţionat o ilustrare importantă în acest sens.

Capitolul *Wakamurasaki* evidenţiază, în primul rând, în conformitate cu accepţiunea proprie a termenului, rolul obişnuit al scrisorii ca instrument de comunicare între personaje

---

[23] Doamna Murasaki, *op. cit.*, p. 152.

[24] Murasaki Shikibu, *op. cit.*, p. 88 (în original): 手に摘みていつしかも見ん紫の根に通ひける野辺の若草

[25] Doamna Murasaki, *op. cit.*, p. 129.

[26] Murasaki Shikibu, *op. cit.*, p. 75 (în original):、、、美しい子は下へすわった。顔つきがひじょうにかわいくて、眉の仄かに伸びたところ、子どもらしく自然に髪が横撫でになっている額にも髪の性質にも、すぐれた美がひそんでいると見えた。おとなになったときを想像して、すばらしい佳人の姿も源氏の君は目に描いてみた。なぜこんなに自分の目がこの子に引き寄せられるのか、それは恋しい藤壺の宮によく似ているからである、と気がついた刹那にも、その人への思慕の涙が熱く頬を伝わった。

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

aflate la distanţă fizică unele de celelalte, dar şi, furnizând detalii legate de formatul epistolar (tipul de hârtie, ornamente etc.), acela de discurs caracterologic indirect al subiecţilor implicaţi. Spre exemplu, pentru a primi acceptul pentru adopţie, Genji poartă o corespondenţă bogată cu bunica lui Murasaki, călugăriţă la templul din munţii unde Genji ajunsese cu ocazia vizitei la sihastrul vindecător, iar aceasta, la citirea epistolei, este obligată să recunoască profilul ales al expeditorului:

„Deşi călugăriţa trecuse de mult de zenitul vieţii, eleganţa scrisorii o măguli şi o încântă, nu numai pentru că fusese scrisă de o mână foarte pricepută, ci şi pentru că fusese împăturită cu o îndemânare demnă de admiraţie."[27][28]

Dar, într-o lume plină de canoane şi tabu-uri, în care doamnele erau ascunse după paravane ce le făcea invizibile celor din jur, deşi lor le rămânea lumea dinafară parţial vizibilă, în care vizitatorii, dacă nu puteau spera să le vadă sau să le audă vocea, puteau totuşi spera că vor întrezări cel puţin una din mânecile lungi ale celor 12 kimono-uri (*junihitoe*), cu un colorit atent combinat, sau, eventual, că vor schimba cu ele ...poeme, hârtia, cerneala, scrierea caligrafică şi felul de a împătura hârtia oferindu-le, de altfel, indicii importante despre doamna vizitată[29], în acest univers destul de închis, „scrisoarea" părea să devină un posibil tărâm al întâlnirii... intime. Şi, întrucât orice atingere fizică la lumina zilei trebuia atent evitată, chiar şi într-o relaţie conjugală soţul fiind nevoit să-şi părăsească soţia în zorii zilei, asemeni unui amant secret, nu rămânea decât formula epistolară ca mijloc de comunicare poetic, expeditorii încredinţându-şi gândurile şi trăirile expresiei lirice. Prin urmare, în aceeaşi dorinţă de a-şi duce la îndeplinire planul adopţiei, Genji îi scrie o epistolă călugăriţei pentru a o asigura că gândul său nu este un capriciu trecător şi, ca într-un gest de persuasiune, completează scrisoarea cu un răvaş pe care notează un poem, aparent codat pentru ochi străini, în care o aseamănă pe Murasaki unei „flori de cireş de munte" (*yamazakura*):

[27] Doamna Murasaki, *op. cit.*, p. 144.
[28] Murasaki Shikibu, *op. cit.*, p. 84 (în original): 源氏の字を美しく思ったことは別として、老人たちは手紙の包み方などにさえ感心していた。
[29] Vezi Donald Keene, *Appreciations...*, p. 34.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

„Călugăriţei îi scria: ‚Văzând hotărârea cu care te-ai împotrivit propunerii mele, nu am putut să-ţi expun argumentele mele, pentru a-mi arăta intenţiile. Dar dacă aş afla că măcar cele câteva cuvinte pe care am cutezat să le rostesc te-au putut convinge că nu este vorba despre un capriciu sau o toană trecătoare, aş fi tare fericit.' Iar pe o fâşie îngustă de hârtie împăturită, pe care o vârî în plic, scrise poemul: ‚Deşi din tot sufletul am încercat s-o uit, chipul fumos al acelei flori de munte nu m-a părăsit nicio clipă!' "[3031]

Lexemul folosit în original[32] pentru eventualii echivalenţi româneşti „scrisoare" şi „răvaş" este手紙/ *tegami* (‚scrisoare, notă'). Compus sino-japonez, format din ideogramele 手 (‚mână') şi 紙 (‚hârtie'), cuvântul, ce s-ar putea traduce literal prin ‚mâna pe hârtie', este definit de dicţionarul enciclopedic japonez ca textul scris ce cuprinde un mesaj legat de fapte (用件) sau urări (挨拶) trimis unui destinatar[33]. Interesat este însă că, în romanul lui Murasaki Shikibu, *tegami* este folosit nu numai ca un exerciţiu lingvistic cu valoarea unui simplu mijloc de corespondenţă, ci şi ca suport pentru un „dialog" poetic, prin recursul la poezia *waka*, ce ajunsese să deţină în epocă statutul de „formă socială rituală"[34], făcând parte din viaţa cotidiană a aristocraţilor de la curtea imperială. Mijloc de comunicare între cunoscuţi, prieteni şi îndrăgostiţi, bazându-se mai degrabă pe un înţeles sugerat decât pe exprimare deschisă, făţişă, poemul *waka* exprimă emoţii personale autentice, lăsate la inspiraţia momentului, deşi poate fi

[30] Doamna Murasaki, *op. cit.*, p. 144.

[31] Murasaki Shikibu, *op. cit.*, pp. 83-84 (în original): 源氏は翌日北山へ手紙を送った。僧部へ書いたものにも女王の問題をほのめかしておかれたに違いない。尼君のには、問題にしてくださいませんでしたあなた様に気おくれがいたしまして、思っておりますこともことごとくは言葉に表せませんでした。こう申しませだけでも、なみなみでない熱心のほどをおくみとりくださいましたらうれしいでしょうなどと書いてあった。別に小さく結んだ手紙が入れてあって、*面かげは身をも離れず山ざくら心の限りとめてこしかど*　どんな風が、私の忘れることのできない花を咲くかもしれないと思うと気がおりです。

[32] Murasaki Shikibu, *op. cit.*, pp. 83-84.

[33] Cf. *Nihongo Daijiten* (*The Great Japanese Dictionary*), Tokyo: Kodansha, 1995, p. 1464.

[34] Cf. Tomiko Yoda, *Fractured Dialogues: Mono no aware and Poetic Communication in The Tale of Genji*, în „Harvard Journal of Asiatic Studies", Vol. 59, No.2 (Dec.),1999, p. 531.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

interpretat pe alocuri, în funcţie de actanţii implicaţi, şi ca un fel de „joc social de limbaj”[35] în societatea aristocratică a vremii.

O dată în plus, romanul *Genji monogatari* stă mărturie că, printre multe arte dominante, perioada Heian se caracterizează şi prin „instituţionalizarea”[36] activităţii literare ce se „japonizează”, fenomen evident în formula poetică *waka*, poezia cu formă fixă, din 31 de silabe, repartizate 5-7-5-7-7, aceasta cerând respectarea unor canoane stricte, fie că este vorba de un ceremonial de la curtea imperială, când poeziile erau clar concepute ca „mijloc de conservare a culturii de la curte”[37], fie că este vorba de un mijloc de amuzament sau favorizare a relaţiilor de dragoste. Există aproape 800 de poeme presărate de-a lungul romanului *Genji monogatari*, care nu înseamnă poezie formală chineză, compusă de bărbaţi la întrecerile de la curte, ci *waka*, create în momente de inspiraţie, poeme prin care s-ar putea revela ceea ce Motoori Norinaga (1730-1801), într-un efort de a reînvia conştient concepţia despre lume a tradiţiei naţionale şi de a readuce la viaţă *yamato-gokoro* (‚spiritul japonez’), avea să numească, mai târziu, *mono no aware* sau extazul patetic în faţa frumuseţii efemere a naturii şi vieţii, cu tentă de melancolie, durere sau smerenie[38]. Reformulat, *mono no aware* ar fi rezultatul întâlnirii, pe teren japonez, a credinţei autohtone animiste shintoiste, - potrivit căreia natura trebuie venerată- , cu filosofia budistă importată, care încearcă transcenderea identificării cu natura, insistând asupra fragilităţii şi perisabilităţii omenescului, asupra efemerităţii condiţiei umane, poemul *waka* transformându-se mai degrabă într-o „enunţare” dinamică a acestui „patos”, decât într-o simplă afirmare statică a lui[39].

Dar, în Extremul-Orient, literatura şi artele, mai ales pictura, sunt adesea inseparabile, în special ca urmare a caligrafiei care le uneşte[40], astfel încât nu numai poemul în sine este important în textura romanului luat în discuţie, ci şi detaliile legate de descrierea elementelor

[35] Ibidem, p. 547.
[36] Shūichi Katō, *op. cit.*, p. 156.
[37] Ibidem, p. 157.
[38] Apud Ibidem, p. 5.
[39] Cf. Tomiko Yoda, *art. cit.*, p. 527.
[40] Cf. Shūichi Katō, *op. cit.*, p. 3.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

performative implicate în schimbul poetic, printre care s-ar număra, spre exemplu, şi stilul în care a fost caligrafiat poemul, întrucât îi conferea acestuia o exclusivă contextualizare.

Până în secolul al V-lea, când au avut primele contacte cu cultura continentală asiatică, japonezii nu deţineau un sistem propriu de scriere, astfel că, în secolul al VI-lea, ei adoptă, odată cu budismul, scrierea chinezească. Or, caracterele chinezeşti (*kanji*, în limba japoneză) sunt ideograme monosilabice, - un singur caracter reprezentând un cuvânt monosilabic de sine stătător-, şi, întrucât limba japoneză este polisilabică, s-a impus imperios elaborarea unui sistem de adaptare a acestor caractere la limba japoneză. Mai întâi, s-a reţinut învelişul sonor al acestor *kanji*, renunţându-se la sens, modalitate de scriere folosită în *Kojiki* (*Însemnări din vechime*, 712), *Manyōshū* (*Culegerea celor zece mii de foi/ frunze*, sec. VIII), *Nihonshoki* (*Cronica Japoniei*, 720), pentru ca, în secolul al IX-lea, să fie creat şi adoptat silabarul autohton *kana*, prin care se păstrează caracterul chinezesc, dar se renunţă la sensul acestuia[41]. Mai mult, întrucât în epocă, pentru bărbaţi, suprema ocupaţie spirituală era considerată doar cercetarea limbii şi literaturii chineze, le-a revenit doamnelor de companie de la curtea imperială „misiunea" să creeze primele opere importante ale literaturii autohtone, într-un moment favorizat şi de născocirea silabarului *kana*, cu ajutorul căruia se puteau scrie mai uşor cuvintele japoneze. Dar, prin fixarea definitivă a grafiei nipone, începutul perioadei Heian devine martorul desăvârşirii caligrafiei.

Ca artă, caligrafia vine parcă să ofere viziunea totalizatoare, în care vizualul se combină cu scripturalul pentru a configura un tot armonios. Se întâlnesc, prin urmare, în caligrafia japoneză, două registre de imagini: o imagine vizuală, ce ţine de intuiţie şi una verbală, ce ţine de o funcţie de analiză abstractă, astfel încât un poem sau o scrisoare caligrafiată cu pensula presupune atât o percepţie prin simţuri, datorită caracterului pictural al caracterelor, cât şi o îndepărtare de acest tip de percepţie, datorită aspectului de imagine lingvistică. Or, vederea este strâns legată de intuiţie, făcând din privitor un participant activ la ivirea a ceva în spaţiu, în timp

[41] Vezi Ibidem, pp. 6-7.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

ce imaginea lingvistică rămâne tributară linearităţii discursului şi temporalităţii semnului[42]. Dar caligrafia presupune nu numai reprezentarea lumii prin intermediul liniei negre şi a spaţiului alb, ci şi descoperirea progresivă a semnificaţiei caracterelor caligrafiate. Sensul global se lasă descifrat instantaneu şi gradat, făcând din lucrarea caligrafică un mod unic de manifestare a fiinţei în lume, gest la care aristocraţia Heian pare să fi participat activ, cu mare plăcere, după cum o certifică şi romanul *Genji monogatari*, prin exemplificarea ce urmează: în răspunsul trimis de călugăriţă lui Genji la scrisoarea prin care prinţul îi cerea din nou acceptul pentru adopţia lui Murasaki, aceasta îi mărturiseşte că nepoata ei nu poate lua încă direct, în scris, legătura cu viitorul posibil tutore, întrucât nu a învăţat silabarul *kana* (*Naniwa Zu*):

„Am fost încântaţi, îi scrise ea, că fiind în apropierea noastră, ai avut prilejul să ne vizitezi. [...] În ce priveşte poemul pe care l-ai adăugat, nu aştepta niciun răspuns, pentru că ea nu ştie încă să scrie cum se cade nici ‚Naniwa Zu'. De aceea, dă-mi voie să răspund eu în locul ei: ‚Căci ai fost statornic numai atâta timp cât florile de cireş nu s-au scuturat încă pe malurile apei Onoe, unde bântuie furtuni năprasnice!' În ceea ce mă priveşte, sunt profund îngrijorată de această poveste."[43][44]

Şi, după cum reiese dintr-un alt pasaj al capitolului invocat, poate tocmai acest tip de „scrisoare" este cel care a favorizat şi întreţinut în epocă, prin mişcări de substituire şi combinare, rulourile *emaki*, în care scrierea caligrafică se întâlneşte cu desenul:

„Când [Genji] ajunse la palat, se întinse în pat şi stătu astfel multă vreme, zâmbind cu plăcere la amintirea vorbelor şi purtării drăgălaşe a fetiţei. Către prânz se ridică din pat şi începu

[42] VeziJean-Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, Traducere de Muguraş Constantinescu, Ediţie îngrijită şi postfaţă de Sorin Alexandrescu, Iaşi: Polirom, 2004, pp. 34-35.
[43] Doamna Murasaki, *op. cit.*, p. 144.
[44] Murasaki Shikibu, *op. cit.*, p. 84 (în original): あのときのお話は、遠い未来のことでございましたから、ただ今なんとも申し上げませんでもと存じておりましたのに、またお手紙で仰せになりましたので恐縮いたしております。まだ手習いの難波津の歌さえも続けてかけない子どもでございますから、失礼をお許しくださいませ、それにいたしましても、*嵐吹く尾上のさくら散らぬ間を心とめける程のはかなさこちらこそたよりない気がいたします。*というのが尼君からの返事である。

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

să-i scrie o scrisoare; dar nu găsea cuvintele potrivite şi după ce lăsă de mai multe ori pana din mână, în cele din urmă se hotărî să-i trimită în locul scrisorii câteva desene frumoase."[45][46]

Ieşită de sub influenţa picturii dinastiei chineze Tang, în perioada Heian, după cum era şi firesc, alături de literatură, şi arta plastică se îndreaptă înspre o dezvoltare „pur japoneză"[47], prin afirmarea şcolii Tosa, cunoscută sub denumirea de *Yamato-e*, cu tendinţă feminizantă, orientată înspre delicat şi graţios. Va lua acum avânt pictura rulourilor narative numite *emakimono*, care încep, adesea, prin prezentarea unor figuri, continuă cu dezvoltarea unor scene de mare emoţie şi complexitate, după care numărul personajelor scade treptat pentru ca ruloulsă se termine cu o ultimă apariţie de om sau animal pierdut în ceaţă[48]. Dintre rulourile în stil *Yamato-e*, de altfel, cel mai celebru este considerat *Genji monogatari emakimono* (*Ruloul romanului lui Genji*, sec. al XII-lea), atribuit lui Fujiwara Takayoshi, unde ilustrarea romanului sau descrierea personajelor prin imagini este completată de puterea estetică a picturii, de hârtia specială şi de caligrafia desăvârşită: imaginile picturale din rulou, pe de o parte, descriu capitolele unui roman ce şi-a fixat drept cadru de fundal Curtea imperială, a cărei unică trăsătură pare să fie „magnificenţa"[49], şi, pe de altă parte, scot la iveală poezia şi frumuseţea textelor pe care le ilustrează.

Credem însă că aceste rulouri au fost posibile şi fiindcă modelul le era oferit de textul însuşi, romanul *Genji monogatari* fiind unanim recunoscut ca un „roman pictorial"[50], ce ilustrează felul de a gândi şi simţi al epocii: structural, textul este o colecţie de numeroase

[45] Doamna Murasaki, *op. cit.*, p. 157.
[46] Murasaki Shikibu, *op. cit.*, p. 92 (în original): かわいかった小女王を思い出して、源氏は独笑をしながら又寝をした。朝おそくなって起きた源氏は手紙をやろうとしたが、書く文章も普通の恋人扱いにはされないので、筆を休め休め考えていた。よい絵なども贈った。
[47] Cf. Octavian Simu, *Dicţionar de literatură japoneză*, Bucureşti : Editura Minerva, 1994, p. 63.
[48] Vezi Donald Keene, *Literatura japoneză*, p. 75.
[49] Estelle Leggeri-Bauer, *Les „Genji-e": entre narration et poésie. Introduction*, în Murasaki-shikibu, *Le Dit du Genji. Genji monogatari*, traduit du japonais par René Sieffert, illustré par la peinture traditionnelle japonaise du XIIe au XVIIe siècle, Direction scientifique de l'iconographie et commentaires des oeuvres de Estelle Leggeri-Bauer, Paris: La petite collection/ Diane de SelliersLeggeri- Bauer, 2008, p. 28.
[50] Cf. Makoto Ueda, *op. cit.*, p. 28.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

episoade, cu descrieri picturale, imagini colorate şi detalii minuţioase, fără a avea însă o intrigă în sensul modern al termenului. Fără îndoială, romanele sub forma rulourilor pictate erau menite să încânte aristocraţii epocii Heian, după cum ne lasă să aflăm nu numai Sei Shonagon din capitolul 31 al culegerii sale de eseuri *Makura no sōshi* (*Însemnări de căpătâi*, c.1001), enumerând printre lucrurile ce desfată sufletul chiar aceste rulouri ce „pictează" versuri: „Multe doamne desenate frumos pe hârtie, cu glose potrivite alături"[51], ci şi romanul lui Murasaki Shikibu ce oferă, la rândul său, nenumarate exemple în acest sens, din care reiese că adulţii le citeau copiilor cărţi cu poze, iar doamnele se amuzau în timplul liber citind romane ilustrate, de multe ori ilustraţiile textelor literare stârnind discuţii pasionate, după cum se arată în capitolul XVII „Concursul de picturi".

Şi, nu în ultimul rând, „scrisoarea" pare să capete în această naraţiune şi o funcţie particulară, ce vizează registrul stilistic al textului, discursul epistolar ca tehnică narativă fiind folosit în romanul *Genji monogatari* acolo unde azi strategia naraţiunii ar recomanda stilul indirect liber. Acceptând caracterul dialogic al naraţiunii şi cel monologic al poemului *waka* în romanul menţionat[52], credem că „scrisoarea" se vădeşte a avea rolul de liant între cele două registre, părând să ilustreze fericit tendinţa constantă a limbii şi culturii japoneze de a evita logica, abstractul şi sistematizarea, în favoarea emoţiei, concretului şi nesistematicului. Discursul epistolar poate interveni direct în dialog, dar, pe de altă parte, poate glisa în poezie, sugerând indirect, prin aluzii şi trimiteri subtile, o „lume a sentimentelor"[53], completată de introspecţia psihologică. La o analiză atentă, tehnica „scrisorii" pare să asigure în textul narativ „continuitatea", concept-cheie regăsit în arhitectura japoneză, ce proiectează o clădire ca fiind „rezultatul adăugirii spaţiilor, nu al divizării programate a unui spaţiu mare"[54], astfel încât camerele se leagă una de alta în mod firesc, pentru a forma un întreg. Asemănător, în romanul *Genji monogatari*, în ciuda apropierii fizice, personajele preferă să recurgă la ajutorul

[51] Sei Shōnagon, *Însemnări de căpătâi*, Traducere de Stanca Cionca, Bucureşti: Editura Rao, 2004, p. 65.
[52] Cf. Tomiko Yoda, *art. cit.*, p. 524.
[53] Cf. Makoto Ueda, *op. cit.*, p. 30.
[54] Shūichi Katō, *op. cit.*, p. 10.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

intermediat al „scrisorii" pentru a (se) comunica, Genji, la rândul său, alegând discursul epistolar mediator şi păstrător al unui continuu temporal şi spaţial pentru „a dialoga" cu Murasaki, aflată, de altfel, lângă el:

„Două, trei zile Genji nu se duse la palat; îşi petrecea vremea distrând fetiţa. Îi desenă o mulţime de chipuri pentru caietul ei, explicându-i fiecare desen în timp ce-l făcea. Şi ea era convinsă că nu văzuse în viaţa ei chipuri mai frumoase. Apoi Genji îi scrise o parte din poemul *Musashi-no*. Fetiţa privea cu uimire frumuseţea semnelor clare, scrise cu cerneală pe un fond purpuriu. Cu litere mici, Genji aşternu pe hârtie poemul: ‚Deşi nu pot vedea rădăcina-mumă, iubesc din suflet lăstarul ei – planta înrourată ce creşte în mărăcinişurile de la Musashi.' "[55][56]

Mesajul lui Genji pare, pe alocuri, codat cu aluzii (*furu kotoba*) la poezii deja cunoscute, dovadă de educaţie aleasă şi distincţie din partea celui care le foloseşte. Poemul la care „strălucitorul" prinţ face referire este, în fapt, o trimitere indirectă la numele fetei, deoarece poemul citat fragmentar invocă iarba cu rădăcini purpurii din câmpia Musashi, loc renumit pentru vopseaua ce se extrăgea din acestea. Se poate identifica apoi referinţa pentru „rădăcina-mumă" ca fiind prinţesa Fujitsubo, soţia împăratului şi amanta de taină a lui Genji, iar expresia metaforică „lăstarul ei" reaminteşte legătura de rudenie dintre prinţesă şi Murasaki, floarea de *fuji* având şi ea culoare purpurie. La insistenţele continue ale tutorelui, Murasaki îi va răspunde în scris, în cele din urmă, lui Genji, deşi o va face destul de stângaci, „cu litere mari, ca de mâna unui copil":

„Nu ştiu ce ţi-a intrat în cap cu Musashi şi sunt foarte nedumerită. Ce floare e aceea de zici că e rudă cu mine?"[57][58]

---

[55] Doamna Murasaki, *op. cit.*, p. 165.

[56] Murasaki Shikibu, *op. cit.*, pp. 96-97 (în original): 源氏は二三日御所へも出ずにこの人をなつけるのに一所懸命だった。手本帖に綴じさせるつもりの字や絵をいろいろに書いて見せたりしていた。みな美しかった。「知らぬどもむさし野というへばかこたれぬよしやさこそは紫の故」という歌の紫の紙に書かれた、ことによくできた一枚を手に持って姫君はながめていた。また少し小さい字で、*根は見ねど哀れとぞ思ふ武蔵野の露分けわぶる草のゆかりを*とも書いてある。

[57] Doamna Murasaki, *op. cit.*, p. 166.

[58] Murasaki Shikibu, *op. cit.*, p. 97 (în original): *かこつべき故を知らねばおぼつかないかなる草のゆかりなるらん*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Scrisoarea caligrafiată de Genji şi scrisoarea lui Murasaki, prin firele nevăzute ce leagă ambiguitatea celei dintâi şi sinceritatea naivă a celei de-a doua, par a fi utilizate în text ca pentru a face conexiunea între estetismul impus de poemul *waka*, ce plăteşte tribut eleganţei livreşti şi rafinamentului de expresie, şi umanismul dat de contemplarea vieţii ca o constantă mişcare înspre moarte, aflată sub semnul melancoliei şi al resemnării. Prinţul Genji pare să fi trecut din lumea ficţiunii în cea reală. Apelând la discursul epistolar ca tehnică narativă, autoarea romanului face evidentă, nu în ultimul rând, trecerea timpului, insistând parcă asupra prelungirii trecutului în prezent (Murasaki prezintă asemănări fizice cu prinţesa Fujitsubo, ale cărei trăsături trimit la Kiritsubo, mama lui Genji) şi a prezentului în viitor (Murasaki va deveni a doua soţie a prinţului Genji), amintind de caracterul trecător al vieţii omului (*jinsei no hakanasa*), complex subtil de diversitate în unitate şi de schimbare în continuitate. În felul acesta, totul se relativizează într-un sublim al nostalgiei numit de limba japoneză *mono no aware*, pe care „scrisorile" din text îl accentuează discret, dar atent.

Lipsiţi de o viziune dual㠄 asupra realităţii, poeţii perioadei Heian timpurii considerau că realitatea era aceeaşi cu cea prezentată în poem, neexistând nicio altă realitate decât cea obişnuită[59]. Dar societatea evoluează şi vremurile se schimbă: instituţiile intră în decadenţă şi omul contemporan devine nemulţumit nu numai de societate, ci şi de el însuşi. În felul acesta, îşi face intrarea în spaţiul literaturii japoneze imaginarul, pentru a ajuta la crearea unei lumi imaginare şi a unui eu imaginar, cu efect compensator, astfel încât pentru Murasaki Shikibu scriitorul ideal devine acela ce-şi alege drept temă pentru naraţiunea sa trecerea şi petrecerea vieţii omeneşti, pe care o tratează cât se poate de „real", într-o modalitate simfonică. Romanul *Genji monogatari*, ale cărui personaje pendulează între omenesc şi ne-pământesc, - în fruntea lor fiind aşezat măreţul (*risōsha*) Hikaru Genji (‚Prinţul strălucitor') -, prin procesul de „idealizare" şi „umanizare" a acestora sub aspect estetic şi emoţional[60] cu ajutorul discursului

[59] Cf. Makoto Ueda, *op. cit.*, p. 26.
[60] Cf. Shūichi Katō, *op. cit.*, p. 191.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

epistolar, - ce constituie, de altfel, farmecul unic al acestui roman- , devine o mărturie incitantă pentru estetismul şi umanismul unei societăţi ce-a cunoscut apogeul cu o mie de ani în urmă...

BIBLIOGRAFIE:

- Doamna Murasaki, *Genji*, În româneşte de Henriette Yvonne Stahl, Bucureşti: Editura pentru Literatura Universală, 1969.
- Hondru, Angela, *Ghid de literatură japoneză*, volumul II, Bucureşti: Editura Victor, 2004.
- Ilis, Florina, *Murasaki Shikibu, Genji monogatari. The Fictional Chronicle of the Heian World*, în „Studia Universitatis Babes-Bolyai", no. 3, anul LV, 2010, pp. 49-60.
- Katō, Shūichi, *Istoria literaturii japoneze (De la origini până în prezent)*, Traducere din limba japoneză de Kazuko Diaconu şi Paul Diaconu, Cu un interviu al autorului pentru cititorii români şi o prefaţă de Nicolae Manolescu, Vol. I, Bucureşti: Editura Nipponica, 1998.
- Keene, Donald, *Appreciations of Japanese Culture*, Tokyo: Kodansha International, 1981 [1971].
- Idem, *Literatura japoneză*, În româneşte de Doina şi Mircea Opriţă, cuvânt înainte şi Compendiu de literatură japoneză de Sumiya Haruya, Bucureşti: Editura Univers, 1991.
- Leggeri-Bauer, Estelle, , *Les „Genji-e": entre narration et poésie. Introduction*, în Murasaki-shikibu, *Le Dit du Genji. Genji monogatari*, traduit du japonais par René Sieffert, illustré par la peinture traditionnelle japonaise du XIIe au XVIIe siècle, Direction scientifique de l'iconographie et commentaires des oeuvres de Estelle Leggeri-Bauer, Paris: La petite collection/ Diane de Selliers, 2008, pp. 27-52.
- Maki, J.M., *Lady Murasaki and the Genji Monogatari*, în „Monumenta Nipponica", Vol. 3, No.2, (Jul.), 1940, pp.480-503.
- Miner, Earl, *Some Thematic and Structural Features of the Genji Monogatari*, în „Monumenta Nipponica", Vol. 24, No.1/2, 1969, pp.1-19.
- Murasaki Shikibu, *Genji monogatari*, Trad. Akiko Yosano, în *Nihon bungakushō*, jōken,Tokyo: Kawadeshobo, 1965.
- Murasaki-shikibu, *Le Dit du Genji. Genji monogatari*, traduit du japonais par René Sieffert, illustré par la peinture traditionnelle japonaise du XIIe au XVIIe siècle, Direction scientifique de l'iconographie et commentaires des oeuvres de Estelle Leggeri-Bauer, Préface de Midori Sano, Introduction d' Estelle Leggeri-Bauer, Paris: La petite collection/ Diane de Selliers, 2008.
- Sano, Midori, *Le Pont des songes: Du „Dit du Genji" a aujourd'hui. Préface*, în Murasaki-shikibu, *Le Dit du Genji. Genji monogatari*, traduit du japonais par René Sieffert, illustré par la peinture traditionnelle japonaise du XIIe au XVIIe siècle, Direction scientifique de l'iconographie et commentaires des oeuvres de Estelle Leggeri-Bauer, Paris: La petite collection/ Diane de Selliers, 2008, pp. 21-24.
- Sei Shōnagon, *Însemnări de căpătâi*, Traducere de Stanca Cionca, Bucureşti: Editura Rao, 2004.
- Shirane, Haruo, *The Aesthetics of Power: Politics in the Tale of Genji*, în „Harvard Journal of Asiatic Studies", Vol. 45, No.2 (Dec.), 1985, pp. 615-647.
- Simu, Octavian, *Dicţionar de literatură japoneză*, Bucureşti : Editura Minerva, 1994.
- Ueda, Makoto, *Literary and Art Theories in Japan*, Center for Japanese Studies, Michigan: The University of Michigan, Ann Arbor, 1991.
- Yoda, Tomiko, *Fractured Dialogues: Mono no aware and Poetic Communication in The Tale of Genji*, în „Harvard Journal of Asiatic Studies", Vol. 59, No.2 (Dec.), 1999, pp. 523-557.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

- Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor* [*Philosophie des images*], Traducere de Muguraş Constantinescu, Ediţie îngrijită şi postfaţă de Sorin Alexandrescu, Iaşi: Polirom, 2004.
- *** *Nihongo Daijiten* (*The Great Japanese Dictionary*), Tokyo: Kodansha, 1995.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

PHILOSOPHY AND POETICS OF EUROPEAN CATHEDRALS - A CULTURAL AND INTERDISCIPLINARY TRANSFER IN THE SACRED GEOGRAPHIES OF A.E. BACONSKY

Diana Câmpan
Assoc. Prof., PhD, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: Definitely, the problem of traveling has a certain ontological reason, determining (simultaneously) an ethic and an aesthetic process. Following this route, any cultural voyage becomes an acquisition for the traveler, especially if he is an intellectual writer such as A.E. Baconsky, whose travel journal ***Remember. False travel diary*** *is, deep inside, much more than a chronicle: the book is an exhaustive treaty on European Art history. In our paper, we will analyze the so-called "hermeneutics in motion" concerning A.E. Baconsky's perspectives on the great cathedrals of Europe, trying to explain that, according to the rules of the cultural voyage, any contemplation or spiritual entrance in a dome implies analyses, introspections, parallel or overlapping attitudes, confidence, valuation of places, spiritual/ religious targets and, as well, history lessons, debates on the philosophy of culture and theory of Arts.*

Keywords: *cultural voyage, European cathedrals, expectations, sacred geographies*

Călător cu sistem, scriitorul A.E. Baconsky propunea, în cultura română, într-un timp problematic - cel al deplinei dominații a realismului socialist și a totalitarismului agresiv - o reevaluare a condiției receptorului de artă, având active toate instrumentele perceptive specifice intelectualului rasat. Din mijlocul sistemului totalitar, intelectualul A.E. Baconsky are șansa unor evadări în geografii refuzate marii majorități a românilor, plecarea lui înspre medii culturale europene (și nu numai) făcându-se în calitate de ambasador cultural care, potențialmente, prin însăși personalitatea lui polivalentă, putea salva imaginea intelectualității românești din anii '50-'70, prinsă în angoasele privării de libertate - deopotrivă personală și de creație. Fie ca mesager al scriitorilor români, fie ca actant în evenimente culturale internaționale, libertatea de a călători a fost, pentru mulți ani, un tertip strategic de a-l ține pe Baconsky într-o formă de tăcere și de control, de îmbunare și de supunere, știut fiind faptul că, dacă a existat o teamă fundamentală a sistemului politic totalitar, aceea a fost teama de intelectuali, mai ales de cei pe care diriguitorii nu au reușit să îi determine să adere oficial la principiile sistemului. A.E. Baconsky a fost, indubitabil, unul dintre ei.

După călătoria în spațiul bulgar, într-un schimb cultural, în anii 1952-1953, Baconsky publică *Itinerarbulgar* (1953), volum aservit, stilistic, rigorilor proletcultismului, urmat, în 1960, de *Călătorii în Europa și Asia*, serie de reportaje care reflectă călătoriile poetului,

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

oarecum emancipat din canoanele perceptive inițiale. Cu atât mai mult, voiajorul A.E. Baconsky se va desprinde de orice fel de cutumă politic-perceptivă, după 1965, când își începe călătoriile culturale fundamentale: în 1965 vizitează Austria, la invitația *Societății scriitorilor austrieci*, apoi călătorește înFranța, Italia și la Belgrad; în 1967 călătorește în R.F. Germană și, din nou, prin Austria; în 1968 ajunge în Italia și revine în Austria, apoi, un an mai târziu, la Budapesta, ca invitat al *PEN-Club*-ului maghiar; în 1970 participă (în Austria, Elveția și R.F.G.) la lansarea traducerii prozelor sale din *Echinoxul nebunilor,* realizată de prietenul său, scriitorul și traducătorul Max Demeter Peyfuss, cel care, mai târziu, avea să-i traducă și să îi publice, în limba germană, romanul *Biserica neagră*; în 1971 revine în R.F. Germană și în Austria, iar în 1972, la invitația Academiei Germane, se stabilește, pentru un an, în Berlinul de Vest, călătorește prin Suedia, Olanda, Danemarca, Austria, Belgia și ajunge până la Cercul Polar de Nord; în 1974 vizitează Italia și Austria, invitat de Institutul de Filologie romanică, apoi participă la o întâlnire dedicată operei sale, organizată de Academia Germană, în Berlinul de Vest. Toate aceste călătorii se vor constitui, cu întregul lor flux de experiențe estetice, culturale, filozofice și religioase, într-un suport rafinat pentru scrierile sale memorialistice, asupra cărora exegeza de specialitate a poposit relativ superficial.

Dintr-un atare considerent, ne propunem, în prezentul studiu, să descifrăm câteva dintre nucleele germinative pentru amplele discursuri culturale pe care A.E. Baconsky le împlinește, cu precădere, în memorialistica de călătorie din *Remember. Fals jurnal de călătorie* (1968, reluat în ediția din 1977). Ne-am întrebat, cu celeritate, care a fost strategia analitică a scriitorului, care a făcut ca scrierile sale confesiv-memorialistice prilejuite de condiția voiajorului european să fie nu doar simple înregistrări diaristice ale unor experiențe ale cunoașterii și ale accesării diacronice a unor valori ale marilor civilizații europene și nu numai, ci veritabile depozitare ale unei istorii alternative a artei, scriitorul erijându-se nu doar în statutul căutătorului relaxat de virtuți culturale, ci într-un evocator erudit al unei palete foarte largi de informații interdisciplinare. Fără putință de tăgadă, jurnalul de călătorie baconskyan permite atâtea lecturi câte curiozități și necesități de informare are cititorul, reușindu-i memorialistului o plajă generoasă de abordări în care sunt depozitate uriașe resurse de cunoaștere, venind dinspre antropologie, filozofia culturii, teoria mentalităților, istoria culturilor și civilizațiilor, istoria artei, religie, filozofie, imagologie, mitologie și literatură.

Oriunde s-ar fi deplasat în interiorul geografiilor culturale europene, Baconsky a căutat, pătimaș, trei semne asupra cărora stăruie în fiecare pagină memorialistică: se caută pe sine, este sensibil orientat spre toposurile sacralizate (monumente, basilici, muzee, capodopere ale artei plastice și arhitecturale) și, nu în ultimul rând, caută pretutindeni în lume bucățica din țara natală, care îi permite comparații prin care identitatea culturală a neamului său să fie validată ca valoare egală tuturor celorlalte. Suntem, în cazul lui A.E. Baconsky, în vecinătatea unui intelectual român care propunea, în fond, încă de atunci, o corectă identificare și reașezare a culturii române între culturile mari ale Europei, de care ne despărțea, fatalmente, doar o cortină politică și o istorie nedreaptă, nicidecum o discrepanță valorică.

Călătoriile baconskyene propun, așadar, reorânduirea semnelor și simbolurilor culturale majore. Spațiul accesat ca spațiu de împrumut, în care călătorul își mută, pentru o scurtă vreme, propria identitate întrebătoare, devine un conglomerat mai mult sau mai puțin ordonat de sensuri, forme și idei, pe care călătorul trebuie să le convertească într-un fluid care circulă, fără granițe artificiale, între o cultură și cealaltă, sporindu-le prin învecinare. Într-o minimală descifrare acodului filozofic al călătoriei culturale, vom remarca, prioritar, o normă dialogică

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

obligatorie, fără de care principiul interschimbabilității și al comunicării reperelor (aparținând unor grile de semnificare și ierarhizare variate) nu este posibil. Dialogul filozofic începe, simbolic, nu cu un actant exterior, ci cu unul interior, în fața căruia se cer lămurite marcajele destinale care determină plecările și întoarcerile, permisivitatea atitudinală la noutate și vocația accesării fondului ancestral, cu instrumentele unei modernități orgolioase, care se cer îmblânzite și adaptate la formele culturilor-gazdă. Armonizarea călătorului cu preajma de adopție, preț de o călătorie, - spune A.E. Baconsky - este un exercițiu primar de adaptare a sinelui la sine, fără de care experiența călătoriei nu are rost să înceapă: „Un gânditor arab spune că Divinitatea e doar un semn pentru cei capabili să înţeleagă limbajul aluziilor. Orice oraş e un astfel de semn, orice stradă, orice palat nu fac decât să te invite în incinte inepuizabile unde tronează nestingherită fantezia, şi visul conferă tuturor lucrurilor adevărata lor realitate: vai celor ce nu sunt capabili s-o vadă atunci când urmează cursul străzilor prin cetăţi străine, prin care paşii lor nu mai deşteaptă pe nimenea, prin care privirii lor nu-i mai răspunde nici o fereastră deschisă dintr-odată în suprafaţa inertă a poligoanelor de piatră. Plăcerea călătoriilor o descoperi dealtfel pe scara unui vagon: primele drumuri sunt întotdeauna cele din jurul propriului tău craniu…”[1]. Mai mult, condiția călătorului presupune și o strategie de acceptare a unității în diversitate, anularea deopotrivă a orgoliilor și a complexelor identitare, întrucât perspectivismul presupune, cu obligativitate, percepția poliedrică a valorii, imposibil de performat în absența unei libertăți totale a conștiinței. Orice formă de subsumare a orizontului de așteptare creează clivaje și blochează spiritul, închizându-l în carapacea mutilantă a cosmetizărilor și a artificializării punctului de vedere.

Este obligatorie o atitudine eliberatoare din măști mai ales pentru intelectualul pornit să se identifice pe sine (ca individ-parte din societate și cultură, deopotrivă) prin raportare multiplă la tot ceea ce îi poate consolida sentimentul apartenenței la un anumit reper concret, performant și validat istoric, orice exercițiu hermeneutic în acest sens fiind de natură să îl îmbogățească afectiv și ontologic. „Nicăieri mai mult ca în Italia – mărturisea A.E. Baconsky – nu poţi realiza noţiunea continentului nostru: Europa, conglomerat armonios de seminţii şi popoare, ce-şi trec unul altuia focul sacru al geniului lor şi al unui destin ireductibil în măreţia lui ce se perpetuează în mari cicluri, ca un ritual solemn. Mai mult ca oriunde, aici ai sentimentul că Europa nu e o simplă realitate geografică sau istorică, definită circumstanţial, cu un concept ideal, un orizont metafizic spre care tindem fără să-l atingem pe întreaga lui dimensiune şi fără să-l epuizăm vreodată.”[2]

De departe, la o analiză atentă a felului în care scriitorul-călător își alege reperele care i-ar putea susține proiectul axiologic, toposurile privilegiate rămân monumentele, în special domurile șimuzeele; pe acestea le caută programatic, fără concesii, adesea cu încăpățânarea celui care intenționează salvarea mitului din rateurile semantice prilejuite de hegemonia actuală a pragmaticului, de nu cumva recompunerea mitologicului din frânturile rămase active numai în miezul unui cronotop-cuib, în care se mai pot adăposti, fără primejdia convertirii în surogat,

[1] A.E. Baconsky, *Remember. Fals jurnal de călătorie* , vol. I, București, Cartea Românească, 1977, p. 17-18.
[2] *Ibidem*, p. 168.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

semnele sublime ale culturii înalte. Aristocrat al spiritului, Baconsky a avut conștiința clară a faptului că efemeritatea nu poate atinge stabilitatea matricial[a umanității. Domurile Europei par să fie modele fundamentale în acest sens.

Sensibil la degradarea simbolurilor, A.E. Bacosnky avertizează, în vecinătatea reperelor sacre, asupra primejdiei perimării însuși conceptului de religiozitate, dacă acesta este înghesuit între pereții unei conștiințe scorojite de umbrele profanului și nu mai este asimilat stărilor sacramentale ale ființialului. Între limitele profane, hierofaniile întârzie, ele fiind apanajul artei/artistului; autenticitatea face posibil *catharsis*-ul și privilegiază actanții, nemurindu-i; în fond, crede Baconsky, aceasta este suprema șansă a artei. Rememorarea unei experiențe venețiene este convingătoare în acest sens și amintește de toposurile bolnave sugerate de Th. Mann în *Moarte la Veneția*: „Pe treptele majestuoase ale bisericii lui Longhena, am văzut cândva o scenă cumplită. Ploua puternic, o ploaie rece, dușmănoasă, violentă, neiertătoare cum nu poţi întâlni decât la Veneţia. (…) Lângă piciorul uneia dintre coloanele portalului, o arătare rebarbativă: aşezat jos, înconjurat de cutii cu acuarele, mici borcane, pensule, un pictor tânăr, cu haine umile şi demodate, lucra absorbit. Mâinile i se învineţiseră de frig. Ploaia îi ajungea la picioare şi de aceea îşi înfăşurase încălţămintea în foi mari de nylon legate cu sfori. Picta palatele de pe celălalt mal al Canalului unde sclipea dantelăria gotică a balcoanelor de la Contarini-Fasan. Picta crispat, înrăit, sumbru şi n-am cutezat să-l tulbur. Dealtfel nici nu era nevoie: înţelesesem totul pe loc. Sunt ţări a căror cultură şi viaţă se creează în asemenea condiţii. Stimaţi bonzi ai feluritelor bienale occidentale, care vă adunaţi periodic spre a vă sărbători reciproc, nu vouă vi se adresează această reflecţie…continuaţi în linişte… nimeni nu vă reproşează nimic…”[3].

Domurile europene prinse în circuitul călătorului devin, sincronic și diacronic, un excelent suport pentru inserții filozofice de tip avertisment. Baconsky are șansa de a-și fi luat în călătorii infinita-i erudiție și oricare experiență estetică este mai mult decât *speculum in aenigmate*, e un amplu proces de desțelenire a semnelor multiple pe care arhitecturalul, monumentalul, grandiosul, stilurile supraetajate le oferă. Decriptarea simbolurilor se face concentric, pornind, de fiecare dată, nu de la simpla oglindire a maiestuozității, ci de la descifrarea semnelor *căutării* și *găsirii* unui topos. Spre marile domuri, înaintea pasului molcom, l-au dus pe scriitor ceilalți pași, ai eruditului care a asimilat, de-a lungul anilor, ca istoric al artei, un bagaj impresionant de informații convergente spre ideea de capodoperă. Până la contemplarea efectivă a locului, memorialistul îl *pre-lecturează* ontologic, impregnându-l cu un șir întreg de virtuți pe care, ulterior, le va descoperi prin experiență nemediată. Prin excelență, marile basilici sunt legate de un mister și de un principiu al recunoștinței, de o istorie și de un flux al maeștrilor, de evenimente și de o succesiune de concretizări artistice, urmând, ca și indivizii, serpentinele civilizațiilor și ale istoriei. Locurile își au, adică, propria lor biografie și, aidoma ființelor de rând, biografia le e presărată cu mirări, angoase, stări ludice și contorsionări, ascensiuni și prăbușiri. Pe toate acestea Baconsky încearcă să le reactiveze ca semne-model și își propune să tulbure comodităţile contemporanilor prin puterea de seducție a

[3] *Ibidem*, p. 364.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

unei istorii înalte, aristocratice: aceea a capodoperelor aparținând celor mai bune lumi cu putință.

Aflat, în repetate rânduri, la Viena, A.E. Baconsky inițiază un amplu periplu de jur împrejurul impunătorului dom închinat Sfântului Ștefan, aflat în celebrul centru Stephanplatz. Surprinzător, primul indiciu remarcat este asemănarea cu ceea ce numeam *bucata de țară natală*, „...impunătoarea construcție a Domului închinat Sfântului Ștefan asemănându-se oarecum prin anumite elemente cu biserica Sf. Mihail din Cluj, ceea ce-l face pe eruditul profesor V. Vătășianu să bănuiască prezența unei școli comune”[4]. Apoi, remarcă supraetajarea stilurilor, urmând curba de evoluție e istoriei prinse în ceea ce el numește „biografia arhitecturală”: romanic, gotic, neogotic, flamboaiant, renascentist. Însă nu uită și picanteriile, sugerând, desigur, că ludicul rămâne o formă de cunoaștere și de emancipare, chiar și atunci când se insinuează în epicentrul celor mai elevate aserțiuni: ne amintește scriitorul, vag-ironic, că mortarul folosit la construirea turnului a fost pregătit cu must, în loc de apă, întrucât în anul 1456 viticultorii vienezi nu s-au bucurat de o bună calitate a strugurilor și împăratul Frederic al III-lea a hotărât ca mustul să nu fie aruncat, ci folosit la obținerea mortarului, „soluție tipic austriacă prin caracterul ei de aparentă chibzuială, în fond de o totală gratuitate frizând poezia”[5].

Perspectiva se schimbă, însă, când autorul impune, cu finețe, analiza spectrală a basilicii, conduita fiind, de data aceasta, sobră și alambicată, ochiul atent performând o privire de o acuratețe inteligentă, dublată de vocile unei conștiințe artistice rafinate. Plonjonul în filozofic este evident, saltul e rafinat și cunoașterea pe măsură: „Toate liniile caută să sugrume suprafețele, volumele, să le dizolve materia, convertind-o în spirit pur, în idee suverană; toate liniile se adună, guvernate parcă de legile nevăzute ale reductibilității universului formal la linie și chiar la ideea de linie, ce continuă abstract unghiurile ascuțite ale marilor construcții. faptul e îndeosebi evident când stai lângă un turn cum e acela al Sfântului Ștefan - foarte apropiat prin sugestie de cunoscuta catedrală ideală a lui Viollet-le-Duc - și privești spre vârful lui fără să ai impresia că-l vezi; mai curând mi se pare că formele dispar, subțiate până la invizibil și continuă undeva în infinit prin sferele înălțimilorunde se naște lumina. Nu atât lumina ce ajunge până la noi, cât mai ales o lumină abstractă, categorială, aceea spre care aspirăm fără s-o atingem vreodată. Senzația de dispariție prin înălțare la cer o am însă în preajma zidurilor vechi, pentru că în ele vibrează o epocă în tot ce-a avut ea mai nobil, mai pur, mai autentic. Recompuse deliberat în vremea așa-zisului neogotic, aceleași elemente duc la efecte contrarii: iată biserica Votivkirche din Viena, înălțată pe la jumătatea secolului trecut în stilul marilor catedrale franceze, e o oroare, un morman de pietre care a ucis formele pretențioase ce încercaseră să-l însuflețească”[6].

Practic, nu există pagină de jurnal din care să nu se ridice, tulburătoare, comentarii sintetice, care reunesc pagini de istorie majoră și mixaje interdisciplinare de bună calitate: „De partea cealaltă a Ringului ajung în Karlsplatz, cu masiva biserică în stilul barocului tardiv al

[4]*Ibidem*, p. 18.
[5]*Ibidem*, p. 19.
[6]*Ibidem*, p. 19-20.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Austriei, Karlskirche, zidită de același Fischer von Erlach, în anii lui Carol al VI-lea, tatăl Mariei Tereza, biruitor în războaie cu turcii și francezii și ambiționând spre stăpânirea Gibraltarului, pentru care a luptat fără succes. În amintirea și poate pentru sprijinirea acestor vise, biserica ridicată la porunca lui e încadrată de două mari coloane în stilul celei a lui Traian din Roma, simbolizând, se crede, Gibraltarul (coloanele lui Hercule), dar văzându-le terminațiile, mici cupole având ceva de Levant, mă gândesc că ar putea simboliza tot atât de bine și victoria asupra necredincioșilor; două minarete transformate în coloane triumfale latine."[7]

A.E. Baconsky rămâne un analist fin al stilurilor arhitecturale, le cunoaște canonul, cunoaște doctrinele estetice, are predispoziții constante spre reactivarea unor paralelisme necesare, din care locurile și oamenii ies îmbogățiți. Masivitatea, magnificența, supradimensionarea partițiilor, aglomerarea simbolurilor, aliațele și disonanțele percepute în preajma unor capodopere arhitectonice transmit, cu adevărat, o filozofie a patrimonialului, încurajând spiritul contemplativ să dezvolte ample proiecții ontologice, prin raportare nu la stabilitatea monumentului, ci la permisivitatea (de nu cumva diafanizarea) armoniilor interioare. La Florența, domul *Santa Maria del Fiore* îi apare ca oaliață nedisimulată a contrariilor, un fel de *coincidentia oppositorum* recitit în planul artei majore și generând ample semne de întrebare despre incapacitatea arhitecturii actuale de a mai rezona corect cu preajma: „Domul florentin cu hramul *Santa Maria del Fiore* e un uriaș disimulat prin echilibru și, în mod paradoxal, prin decor și eleganță, care au aici secrete efecte diminutive: văzută, catedrala pare mai mică decât în realitate. Privind-o nu-ți poți imagina că bunăoară că în interior are o lungime de 150 m și mai ales că lărgimea naosului e de 90 m, fapt cu atât mai greu explicabil cu cât nu te afli în fața unui monument doric, unde verticalitatea absoarbe dimensiunile, mistificându-le în văzduh. Decorativul exterior, realizat prin intarsii de marmoră, era firesc să colaboreze la o sugestie de augumentare a proporțiilor templului, dar sensul acestordecoruri e altul și în fond ele sunt atât de subsumate stilului încât ochiul intrat pe filiera geometriei lor sesizează formele și preia prin intermediul lor dimensiunea"[8]; „*Santa Maria del Fiore* poartă inestimabila coroană care e cupola lui Brunelleschi, încheiată în nervuri de piatră, înaltă de peste 100 de metri, desenată cu mână de meșter elin, capabil să dialogheze cu spațiul, cu văzduhul, cu vântul în graiul inepuizabil al formelor universale. Octogonul ce-i servește drept bază crește într-o prismă cu geamuri circulare pe fiecare latură, și apoi se adună prin cele opt nervuri care articulează volumul până în partea superioară terminată cu lanterna. Am ocolit piața privind-o jur împrejur și am avut impresia ciudată că, în ciuda proporțiilor sale gigantice, cupola nu apasă asupra clădirii, că întreaga ei greutate se distribuie și se echilibrează undeva în spațiu și că nervurile sunt axele ideale ale acestui echilibru. Operă de matematică abstractă și euforică? Poate, dacă va fi existând un grad al intensităților care sincronizează matematica și sensibilitatea"[9].

[7]*Ibidem*, p. 24.
[8]*Ibidem*, p. 157.
[9]*Ibidem*, p. 177.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Concluzia experienței florentine este ea însăși filozofie: „Ca orice capodoperă, cupola florentină a lui Brunelleschi pare o revelație a unor relații preexistente: am sentimentul prezenței sale axiomatice, nu-mi pot imagina cum va fi arătat spațiul acesta înainte de apariția ei și sunt convins că dacă ar fi înlăturată, golul rămas ar deveni vizibil, s-ar materializa!”[10]

Nu alta este perspectiva în cazul Basilicii Sf. Petru din Roma. De la bun început, însă, Baconsky inserează un accent subtil privind poziționarea atitudinală a contemplatorului în raport cu masivitatea construcției și cu supradimensionarea pe verticală a suprafețelor și a statuilor. Se vorbește chiar de o re-mitologizare a sacrului, scriitorul semnând cuceritoare pasaje introspective, toate conducând către o experiență exterioară, secondată de una mult mai profundă, cea din miezul arhetipal al sinelui. Deși analiza pleacă pe firul istoriei biblice (martirizat la Roma în epoca lui Nero, Sfântul Petru, „întemeietor al genealogiei papale”, a fost înmormântat aici și pe lespedea funerară Constantin cel Mare a ridicat o biserică, dărâmată ulterior și reconstruită, iar apoi, după planurile arhitectului Bramante, s-a început ridicarea actualei construcții, completată de Michelangelo și de Maderno, autorul fațadei), spiritul contemplativ este condus către un făgaș axiologic, dublat de vagi inserții psihanalitice și de o rafinată instituire a religiosului ca fond al artei: „Cred că oricare sculptor contemporan văzând Colonada Sfântului Petru, cu incredibila și derutanta ei multitudine de statui, va încerca un sentiment de neputință la ideea că toate acestea sunt opera unui om. E aproape de domeniul mitologiei și mărturisesc că nu o dată lumea secolelor de aur ale Italiei mi s-a înfățișat ca univers fabulos al unor ființe de mult dispărute, rămase doar în legendă, asemenea vechilor divinități antice. Umanitatea lor îmi pare adesea produsul unui simplu antropomorfism ambițios. Când treci pe sub această colonadă parcurgându-i lungimea de câteva sute de metri, poți realiza sensul religios, catolic prin excelență, al barocului, stil menit să impresioneze credincioșii înainte de toate prin sentimentul magnificenței divine, pe care li-l inculcă, magnificență tulburătoare, căci fastul acesta are o ondulație anxioasă, o mișcare enigmatică, impenetrabilă, ca și puterile ce-i girează simbolul.”[11]

Pentru A.E. Baconsky, în faţa Catedralei San Pietro, primul impuls este, încă o dată, acela de a semnala incongruenţele dintre panorama artei Occidentale şi blândeţea ortodoxismului nostru, sfioasa şi simpla consacrare a Tainei la modul patriarhal: „La San Pietro, te copleşesc proporţiile şi grandoarea, materializarea monumentală a ideii de măreţie divină. Acolo în incinta colonadei încerci un sentiment de sfială nelămurită, care nu se conciliază cu ortodoxismul nostru stilizat, epurat de fast, redus la un ritual de interiorizare abisală, şi simţi în catolicism perpetuarea vechilor forme ale Romei păgâne, vechilor tipare clasice întemeiate pe simetrii perfecte…”[12]. Bruiajele de reflectare sunt generate de orizontul de așteptare foarte select:„Aşa l-am revăzut pe Michelangelo, de data aceasta ca pictor al celebrei Sixtine. Impresia de ansamblu e covârşitoare şi imaginea se reduce dintr-odată la o arhitectură de trupuri convulsive, sugerând mai mult viziunile Sf. Ioan decât textele Scripturii. Întrebat asupra

[10]*Ibidem*, p. 177-178.
[11]*Ibidem*, p. 229.
[12]*Ibidem*, p. 236.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

adecvării imaginilor la spiritul cărţilor sfinte, însoţitorul meu găseşte răspunsuri neaşteptate care stabilesc relaţii revelatoare între arta, gândirea şi credinţele secolului al XVI-lea şi îmi vorbeşte despre Michelangelo văzut prin prisma dramelor ce-l bântuiau”[13]. Mai mult, „*Judecata din urmă***,** cu figura lui Christos înfăţişat atletic, rostind parcă aievea *Duceţi-vă de la mine, blestemaţilor!*, e o compoziţie de o grandoare cu adevărat elină, care pe planul formelor mi se pare a realiza într-un grad impresionant sinteza creştinismului şi a idealului artistic platonian. (…) Construcţia poartă semnul echilibrului în ciuda excesului de anatomie dinamică: valorile vieţii reale triumfă asupra celor conceptuale şi sensul stilistic al întregului domină elementele numai atât cât o cer legile unităţii, fără a le priva deci de propria lor direcţie imprimată în mod virtual de către artist.”[14]

Firesc, privirea retrospectivă dezvăluie, și de această dată, șansa eruditului de a fixa noțiuni, cutume, de a avea fascinații și uimiri, de a adera sau de a se despărți contemplativ de un canon estetic sau de altul, în funcție de gradul în care acesta răspunde expectațiilor intelectuale: „Abia la sfârșit găsesc o *Pietà* a marelui sculptor. Spre deosebire de celelalte două variante ale aceleiași teme (*Pietà Rondadini* și *Pietà de la Santa Maria del Fiore*) de data aceasta compoziția e mai amplă, mai orizontală în dispunerea volumelor,. Și, lucru ciudat, cu toate că e prima dintre ele, creată în plină tinerețe, încă la sfârșitul secolului al XV-lea, când se va mai fi resimțit de atmosfera atelierului fraților Ghirlandaio, de admirația pentru Signorelli și de severele armonii ale lui Donatello transmise de Bertoldo di Giovanni, bătrânul maestru al Grădinii lui Laurențiu Magnificul mi s-a părut a fi cea mai barocă. În primul rând sub raportul *picturalității* foarte accentuate, îndeosebi în tratarea bogatului vestmânt al madonei, unde liniile nu colaborează la definirea conturelor, ci își constituie o frumusețe independentă care ascultă de legile clarobscurului. Cred că această *Pietà* îi va fi plăcut lui Bernini pe când sculpta fascinantul său *Extaz al Sfintei Tereza*. (...) Și totuși, farmecul acestei *Pietà* nu e mai puțin pregnant, iar infinita ei delicatețe elegiacă e un intermezzo liric în structura dramatică a creației lui Michelangelo, care-mi amintește atâtea dintre sonetele lui.”[15]

Basilica venețiană Sam Marco, în schimb, îi prilejuiește lungi preumblări de jur-împrejurul unor nuclee istorice concrete sau legendare, memorialistul lăsându-se acaparat de fascinația arhetipalului și de suplețea memoriei colective. Tranșant, avertizează că, în mod eronat, într-o abordare uzuală, se crede că istoria Veneției „se confundă cu povestea vieții Sfântului evanghelist Marcu și a celebrei biserici care-i poartă hramul. Se spune că, trimis de către Sfântul Petru să predice în ținutul de pe țărmul nordic al Adriaticii, cel de al doilea evanghelist, prins de furtună, ar fi naufragiat. Pe când dormea istovit a auzit un glas spunându-i: *Pace ție, evanghelist al meu, Marcu*, și a văzut un înger coborât din ceruri și atunci, trezindu-se, s-a pomenit în una din insulele lagunei, unde a întemeiat Veneția. Legenda s-a creat însă așa cum o atestă documentele, după ce rămășițele pământești ale Sf. Marcu fuseseră aduse din Alexandria și așezate în mormântul din prima biserică patronată de numele lui, și anume pe la

[13]*Ibidem*, p. 249.
[14]*Ibidem*, p. 250-251.
[15]*Ibidem*, p. 232.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

sfârșitul secolului al XI-lea, când orașul nu mai era sub dominația Ravennei. În realitate lucrurile s-au petrecut altfel, și prezența evanghelistului are aceleași explicații de ordin comercial ca și întreaga Veneție."[16] În realitate, în anul 831, doi dintre dogii din familia Partecipazzio au finalizat Basilica San Marco în prima ei formă. Pe la 976, biserica a ars în timpul unei răscoale împotriva dogelui Pietro Candiano al IV-lea, fiind salvate unele elemente de sculptură, păstrate în cea de-a doua variantă a bisericii, refăcută de Pietro Orselo I. „Ambele aceste construcții, conform opiniei majorității istoricilor de artă, au fost zidite de maeștri localnici în stil bizantin. Abia după vastele lucrări de amplificare și decorare, începute prin secolul al XI-lea și desfășurate veacuri de-a rândul, au apărut elementele gotice, maure, siriene etc., ce se disting astăzi în ansamblul bisericii. Pe măsură ce cunoșteau diferite creații ale popoarelor cu care făceau negoț, venețienii se străduiau să-și lărgească registrul bogățiilor. În cea de-a treia ipostază a ei, biserica era isprăvită în linii mari, cum îți propuseseră ctitorii, în 1094, când e sfințită cu mare pompă. Cine va fi fost artistul care a zidit-o nu se știe. Era pe vremea când artele trăiau sub zodia anonimatului și conștiința proprietății artistice era inexistentă, absorbită de comandamentele fervoarei creștine medievale dogmatice. Totuși, o imagine sculptată în marea arcadă centrală a dat naștere *legendei șchiopului*, mai mult decât înrudită cu povestea Meșterului Manole, și anume cu unul din motivele baladei noastre. Sculptura reprezintă un personaj șchiop, așezat într-un jilț și mușcându-și degetele. Spune legenda că el ar fi arhitectul, care după isprăvirea grandiosului edificiu s-ar fi lăudat că, dacă vroia, putea să zidească o biserică și mai frumoasă,, ceea ce l-a determinat pe doge să-i înlocuiască remunerarea printr-o pedeapsă severă. Sculptorul l-ar fi surprins, deci, regretându-și amarnic cutezanța și afirmațiile nechibzuite."[17]

Dacă Basilica San Pietro domina prin masivitate fastuoasă (sugerând efemeritatea și micimea ființei în raport cu condiția imperială a divinului), Basilica San Marco preia un al cod filozofic, cel al crepuscularului și al traversării pragurilor istorice ale umanității, istoria însăși, ca și catedrala, părând a fi căutare a serenității absolute, amintind, totuși, de *amurgul* spenglerian al Occidentului (deși este fundamental protejată de efemeritate, măcar prin prezența, în interiorul ei, a capodoperelor artiștilor florentini - Paolo Uccello, Andrea del Castagno, venețieni - de la Paolo Veneziano și Iacopo Bellini, până la Tizian, Tintoretto, Veronese, L. Lotto): „Vederea bisericii San Marco uluiește, și prima imagine pe care ți-o dă e aceea a unei apariții de reverie fantastă, un templu de aur sclipind sub soarele matinal, învăluit de aripile zecilor de mii de porumbei dispersați în văzduh. (...) Bizantinul, romanicul și goticul amalgamându-se aproape în noul stil - venețian - simbolic pentru miracolul acestui oraș unde parcă toate stilurile muribunde și-au concentrat strălucirea crepusculară, toate au venit să moară aici pe un meridian generos care exaltă vizualitatea și dă culorilor o intensitate ascunsă. Această biserică e cântecul de lebădă al vechilor culturi, înalt și tulburător, dar și țipătul strident al Europei revitalizate de vigoarea barbară a începuturilor unei noi ere."[18]

[16]*Ibidem*, p. 207.
[17]*Ibidem*, p.299-300.
[18]*Ibidem*, p. 302.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Nostalgii și îmbogățiri culturale asemănătoare va trăi Baconsky în multe alte spații europene, câștigarea dreptului de a fi găzduit, simbolic, în toposurilor sacralizate fiind întotdeauna condiționată de un amplu proces introspectiv, ca și cum accesarea spațiilor-simbol de tip domuri este echivalentă unui proces ancestral de inițiere. În preajma capodoperelor, scriitorul-călător își reorganizează, programatic, fiecare palier interior, recompune, pentru sine, legile spațiului, ale timpului și ale cauzalității și propune, finalmente, gesturi ample de reinstituire a sacrului acolo unde ochiul leneș al contemporanilor vede vidul nietzschean: „Dar pentru mine istoria trăieşte numai în măsura simbiozei cu legenda şi mitul şi dacă sunt sensibil la o mutaţie, ea e aceea a istoriei devenită timp şi nu a timpului convertit în istorie. Singurul ceas capabil să-mi inculce un frison religios ar fi o clepsidră inversă, care să-mi ofere echivalentul abstract şi metafizic al fiecărei ore din viaţă, al fiecărei clipe trăite, de atâtea ori risipite zadarnic. Nostalgia mea e un dor de timp, hierofant inaccesibil şi zeu perfid care devorează. Ceasul rămâne o busolă neutră dacă nu un metronom care-mi parcelează existenţa.”[19]

BIBLIOGRAPHY

Baconsky, A.E., *Remember. Fals jurnal de călătorie*, vol. I, II, București, Cartea Românească, 1977.

Câmpan, Diana, *A.E. Baconsky - solitarul de catifea*, Editura Academiei Române, 2015.

Paler, Octavian, *Polemici cordiale*, București, Cartea Românească, 1983.

Stoica, Petre, *Amintirile unui fost corector*, București, Cartea Românească, 1982.

[19] *Ibidem*, p. 72-73.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

TWO WRITERS AT THE COURTYARD OF YEARNING:ANTÓNIO SARDINHA NA CÔRTE DE SAUDADE(SONETOS DE TOLEDO) (1922) AND LUCIAN BLAGA LA CURŢILE DORULUI(1938)

Luiza Marinescu
Assoc. Prof., PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest

Abstract: Two Writers at the Courtyard of Yearning:António Sardinha Na corte de Saudade (1922) and Lucian Blaga La curţile dorului (1938)is a study about the thematic synchronism in the literary European spaces of Portugal and Romania at the beginning of the XXth century. The metaphorical title of two volumes of poetry printed in Portugal in 1922 by António Sardinha and in Romania in 1938 by Lucian Blaga At the Courtyard of Yearning is the starting point of this study. António Sardinha was an important Portuguese politician, a remarkable historian and an inspired poet. Lucian Blaga was a prominent Romanian philosopher with important works in metaphysics, aesthetics, philosophy of culture, epistemology, anthropology, philosophy of culture, philosophy of history, philosophy of science and philosophy of religion, an important poet, playwright, translator, journalist, university professor and diplomat, an imposing personality and a polyvalent of the interwar Romanian culture, who marked that period by originality elements compatible with his entry in the universality. This study will develop the following topics:

1. *Lucian Blaga and António Sardinha: Biographical Sketches*
2. *Two Poets at At the Courtyard of Yearning: La curţile dorului Lucian Blaga (1938) and António Sardinha Na corte de Saudade(1922)*

Keywords: saudade- dor- yearning, Lucian Blaga, António Sardinha, Romanian literature, Portuguese literature

António Sardinha (născut la Monforte, districtul Portalegre, regiunea Alentejo pe 9 septembrie 1887 — decedat la Elvas, districtul Portalegre, sub-regiunea Alto Alentejo la 10 ianuarie 1925) şi Lucian Blaga (născut la 9 mai 1895, în satul Lancrăm, lângă Sebeș, județul Sibiu – decedat la 6 mai 1961 la Cluj) constituie subiectul acestei analize comparatiste pornită de la punctul de tangență din bibliografia literară şi anume un titlu comun, unul portughez, *Na corte de Saudade* (1922) şi celălalt românesc, *La curţile dorului* (1938) pe care cei doi autori l-au ales şi tradus pentru că l-au considerat reprezentativ pentru universul lor liric.

La prima vedere argumentul cronologic evidenţiază faptul că poetul, eseistul, politicianul portughez, reprezentativ pentru integralismul lusitan, António Sardinha este autorul licenţei poetice care i-a consacrat volumul publicat în 1922, *Curţile dorului* fiind o metaforă a rememorării.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Integralismul lusitan a reprezentat o grupare politică influentă mai ales în perioada 1914 -1932, de orientare tradiționalistă, catolică şi monarhică, care s-a opus atât instaurării Republicii Portugheze (5 octombrie 1910 - 28 mai 1926), Dictaturii Naţionale (1926-1933, supranumită şi dictatura finanţelor deoarece António de Oliveira Salazar devenise Ministrul Finanţelor) şi Statului Nou (*Estado Novo* al lui Salazar şi Marcello Caetano din perioada 1933-1974, numit de unii istorici şi *Segunda República Portuguesa),* cât şi monarhiei absolutiste. În concepţia lui António Sardinha integralismul lusitan reprezenta încercarea de a restaura în conştiinţa conaționalilor, mândria şi credinţa naţiunii portugheze din epoca imperială.

Volumele reprezentative ale lui António Sardinha sunt: *Tronco Reverdecido* Poesias (1910 - *Trunchiul reînverzit. Poezii*), *A Epopeia da Planície Poemas (1915 - Epopeea teritoriilor plane Pome)*, *A questão ibérica. De colaboração (*1916 - *Problema iberică Despre colaborare), Quando as Nascentes Despertam... Poemas* (1921 - *Când se trezesc nou născuţii… Poeme*), *Na Corte da Saudade* (1922 *La curţile dorului*), *Chuva da Tarde*. Sonetos de amor (1923 - *Ploaie târzie. Sonete de dragoste*), *Era uma Vez um Menino... Elegias.* (1926 - *A fost odată un copil ... Elegii*), *O Roubo da Europa* (1931 - *Furtul Europei*), *Pequena Casa Lusitana*. Sonetos (1937 - Mica casă lusitană. Sonete). Printre volumele de eseuri se numără *O Valor da Raça* (1915 - *Valoarea neamului/ rasei*), *Ao Princípio Era o Verbo* (Ensaios & estudos) (1924 - *La început era Verbul Eseuri şi studii*), *A Aliança Peninsular* (Possibilidadès & antecedentes) Com prefácio do conde de la Mortera (1924 - *Despre alinaţa peninsulară Posibilităţi şi antecedente cu prefaţa contelui de la Montera*), *A Teoria das Cortes Gerais* (1924 - *Despre teoria curţilor în general*), *Ao Ritmo da Ampulheta* (Critica & doutrina) (1925 - *În ritmul clepsidrei critică şi doctrină*), *A Aliança Peninsular* (1925 - *Despre alinaţa peninsulară).*

În lucrarea sa (*Ao princípio era o Verbo 1924: 14/ La început era Verbul)* António Sardinha a scris că „ceea ce avem nevoie acum este să redăm Patriei sentimentul măreției sale – dar nu o măreție retorică sau emfatică, ci, desigur, măreția care vine de pe vocația superioară a Portugaliei, care face parte din planul providențial al lui Dumnezeu, ca națiune aleasă să răspândească credința și să mărească Imperiul. Răspândirea Credinței și extinderea Imperiului echivalează cu susținerea scenariului spulberat al Civilizației. În ceea ce privește motivele de luptă și de apostolat, care ne-au condus odată la Cruciadă și la Epoca Navigatorilor, aceste motive rămân.” (traducerea mea L.M.)

("*O que se nos impõe é restituir à Pátria o sentimento da sua grandeza, - não duma grandeza retórica ou enfática, mas naturalmente, da grandeza que se desprende da vocação superior que a Portugal pertence dentro do plano providencial de Deus, como nação ungida para a dilatação da Fé e do Império. Dilatar a Fé e o Império equivale a sustentar o guião despedaçado da Civilização. Os motivos de luta e de apostolado que outrora nos levavam à Cruzada e à Navegação, esses motivos subsistem*".)

Dacă la început, opţiunile sale politice erau antidinastice şi anarhiste, după victoria Republicii Portugheze de la 5 octombrie 1910, António Sardinha a trăit o dezamăgire profundă şi a gândit la restaurarea monarhiei în Portugalia în locul fuzionării celor două state iberice: Spania şi Portugalia.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Ideea reîntregirii unui trecut cu multiple pierderi e sugerată şi de versurile *A Olivença, a perdida (Pentru Olivença, pentru cea pierdută* consultat on line la data de 9 10 2016 *http://montalvoeascinciasdonossotempo.blogspot.ro/2010/04/antonio-sardinha-fundador-do.html*)
„for para além da raia alguma vez,

é Olivença, nossa irmã cativa
lá onde com surpresa a gente alheia
oiça dizer adeus em português!"

„ dincolo de linia graniţei este mereu

Olivença, sora noastră captivă
acolo unde lumea ne surprinde când
auzim că spune la revedere în portugheză!"
El a creat propunerea unei alinaţe monarhice portughezo-spaniole pentru consolidarea ideii de monarhie, alinaţă bazată pe unitatea spirituală care ar fi asigurat supravieţurirea civilizaţiei iberice în medicul occidental.
Letreiro
Tudo o que sou o sou por obra e graça
da comoção rural que está comigo.
Foi a virtude lírica da Raça
a herança que eu herdei do sangue antigo.

Indiciu
Tot ceea ce sunt eu, sunt graţie
freamătului rural, care este cu mine.
Este, datorită lirismului Neamului/ Rasei,
zestrea pe care eu am moștenit-o din sângele antic.
(*Epopeia da Planície* consultat on line la data de 9 10 2016 *http://montalvoeascinciasdonossotempo.blogspot.ro/2010/04/antonio-sardinha-fundador-do.html*)
Teza va fi reluată de scriitorul şi diplomatul spaniol Ramiro de Maeztu y Whitney care va milita pentru *Apărarea hispanismului* /*Defensa de la Hispanidad* (1934).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Lucian Blaga (1895- 1961) este filozoful, poetul, dramaturgul, traducătorul, jurnalistul, profesorul universitar, academicianul și diplomatul român de carieră autor al următoarelor volume de versuri:*Poemele luminii* - 1919, *Paşii profetului* - 1921, *În marea trecere* – 1924, *Lauda somnului* - 1929 , *La cumpăna apelor*- 1933, *La curţile dorului* – 1938, *Poezii*, ediție definitivă - 1942, *Nebănuitele trepte* -1943. Postum au fost editate ciclurile de versuri: *Vârsta de fier 1940-1944, Cântecul focului, Corăbii cu cenuşă, Ce aude unicornul.* Ca dramaturg Lucian Blaga a publicat în 1921 - *Zamolxe*, mister păgân, în 1923 - *Tulburarea apelor*, dramă, în 1925 - *Daria*, dramă în patru acte, *Ivanca, Învierea*, pantomimă în patru tablouri și *Fapta*, joc dramatic, în 1927 - *Meşterul Manole*, dramă în cinci acte, în 1930 - *Cruciada copiilor, în* 1934 - *Avram Iancu*, dramă într-un prolog și trei faze, în 1942 - *Opera dramatică*, 2 volume, în 1944 - *Arca lui Noe*, în 1964 - *Anton Pann*, dramă într-un prolog și patru faze (postumă). Sistemul său filosofic este structurat în patru trilogii din care publicate doar trei: în 1943 - *Trilogia cunoașterii* în trei volume: *Eonul dogmatic, Cunoașterea luciferică, Cenzura transcendentă*, în 1944 - *Trilogia culturii* în trei volume: *Orizont și stil, Spațiul mioritic, Geneza metaforei și sensul culturii*, în 1946 - *Trilogia valorilor,* Știință și creație, Gândire magică și religie, Artă și valoare. Cea de-a patra, *Trilogia cosmologică*, a rămas în stadiu de proiect. Din ea autorul a publicat un singur volum, *Diferențialele divine,* primul din această ultimă trilogie. Lucian Blaga a publicat şi volume de aforisme: în 1919 - *Pietre pentru templul meu*, în 1926 - *Ferestre colorate*, însemnări și fragmente, în 1945 - *Discobolul*, aforisme și însemnări, în 1977 - *Elanul insulei*, editată postum. Volumele de proză ale lui Lucian Blaga sunt: *Hronicul şi cântecul vârstelor*, volum autobiografic, editat postum, în 1965 şi *Luntrea lui Caron*, roman, editat postum, în 1990. Volume de eseuri și studii filozofice publicate de autor sunt: în 1922 - *Cultură şi cunoştinţă,* în 1924 - *Filosofia stilului*, în 1925 - *Fenomenul originar, Feţele unui veac*, în 1926 – *Daimonion, în* 1931 - *Eonul dogmatic, în* 1933 - *Cunoașterea luciferică*, în 1934 - *Censura transcendentă, Orizont şi stil*, în 1936 - *Spaţiul mioritic, Elogiul satului românesc*, discursul de recepție la admiterea sa în Academia Română, în 1937 - *Geneza metaforei şi sensul culturii*, în 1939 - *Artă şi valoare*, în 1940 - *Diferenţialele divine*, în 1941 - *Despre gândirea magică, Religie şi spirit*, în 1942 - *Ştiinţă şi creaţie*, în 1947 - *Despre conştiinţa filosofică*, în 1948 - *Aspecte antropologice.* Postum au fost publicate următoarele eseuri: în 1966 - *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*, în 1968 - *Zări şi etape*, în 1969 - *Experimentul şi spiritul matematic*, în 1972 – *Isvoade*, în 1977 - *Fiinţa istorică, Încercări filosofice.* Au fost publicate postum şi volumele de corespondenţă:

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Corespondenţă în 1989, *Domnița nebănuitelor trepte. Epistolar Lucian Blaga - Domnița Gherghinescu-Vania (1941-1948)* în 1995, *De amicitia: Lucian Blaga - Ion Breazu (corespondenţă)* în 1995, *Corespondenţă de familie* în 2000. Ediţiile de referinţă ale operei lui Lucian Blaga au fost publicate sub titlurile: *Opere*, ediție îngrijită de Dorli Blaga, vol. I-XII, București, Editura Minerva, 1974-1995 şi *Opere*, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, vol. I-V, București, Editura Minerva, 1982-1993.

Lucian Blaga a avut şansa de a fi numit Ambasador Extraordinar şi Plenipotenţiar la Legaţia României de la Lisabona, Portugalia la 1 aprilie 1938, ţară în care a rămas până la 1 aprilie 1939, momentul rechemării sale în ţară şi al începutului profesoratului său la catedra de Filosofia Culturii de la Universitatea din Cluj. S-ar putea spune că António Sardinha, pe care nu a avut ocazia să îl cunoască în mod direct i-a fost un important ghid cultural care îi împărtăşea prin volumele sale cunoaşterea culturii lusitane. Admirator al operei acestuia precum au fost şi alţi intelectuali ai epocii (precum portughezii Conde de Monsaraz, Hipólito Raposo, Rolão Preto, Luís de Almeida Braga, Pequito Rebelo, Manuel Múrias, Rodrigues Cavalheiro, Afonso Lopes Vieira, João Ameal, Marcelo Caetano, Fernando de Aguiar, Jacinto Ferreira, Mário Saraiva, Henrique Barrilaro Ruas şi chiar Oliveira Salazar, precum spaniolii Ramiro de Maeztu, Pemán e Francisco Elías de Tejada, precum brazilienii Oliveira Lima, Jackson de Figueiredo, Gilberto Freyre, Arlindo Veiga dos Santos, Sebastião Pagano, Plínio Salgado, Gustavo Barroso, Câmara Cascudo, Guilherme Auler, Vicente do Rego Monteiro, José Pedro Galvão de Sousa, Ítalo Galli, Clovis Lema Garcia şi Ricardo Dip şi precum italianul Julius Evola) Lucian Blaga i-a împărtăşit credinţa în puterea de regenerare a naţiunii pe principiul credinţei şi al respectului faţă de patrie.

Aparţinând unei generaţii de intelectuali români care reprezentau cu profesionalism diplomaţia românească, Lucian Blaga îmbrăţişează această meserie nobilă, parcurgând toate treptele de la ataşat de presă la Varşovia în 1926, devenind ataşat, secretar, consilier de presă la Berna şi Viena, Subsecretar de Stat la Ministerul Afacerilor Străine şi ajungând să îndeplinească cea mai înaltă funcţie diplomatică a vremii, aceea de Trimis Extraordinar şi Ministru Plenipotenţiar la Lisabona la recomandarea lui Octavian Goga, aşa cum rezultă şi din Decretul nr. 1170/ 11 martie 1938 semnat de Regele Carol II şi de ministrul Gheorghe Tatarescu, publicat în Monitorul Oficial nr 60/ 14 03 1938.

Portugalia era înaintea celui de al Doilea Război Mondial un imperiu colonial cu o deosebită importanță economică, diplomatică şi strategică, care îl încântă cu istoria, cultura şi frumuseţea-i incredibilă şi care îl face să studieze şi să observe cu atenție: „E necrezut de frumos pe aici.” va scrie Lucian Blaga. „Peisajul e o minune, orașul fără pretenții, dar neîntrecut. Rasa cam pestriță. Limba plină de fragmente românești, încât nevrând trebuie să crezi că împăratul Traian a fost iberic.” (apud. Floroiu, 2009: 562) La data de 18 mai 1938, după ce îşi prezintă scrisorile de acreditare în calitate de Trimis Extraordinar şi Ministru Plenipotențiar al României în Portugalia, Lucian Blaga avea să țină un discurs omagial pe tema latinității prezentând afinitățile şi relațiile dintre cele două țări, precum şi admirabila epopee istorică a Portugaliei: „Născut în Carpații Transilvaniei, în citadela orientală a lumii latine, mă consider deosebit de fericit de marea onoare ce îmi revine de a reprezenta România în Portugalia, care e cealaltă

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

citadelă, occidentală în Europa a acestei latinități, al cărei miracol de civilizație şi de glorie va străluci va străluci de-a pururea în faţa umanității." (apud. Floroiu, 2009: 563).

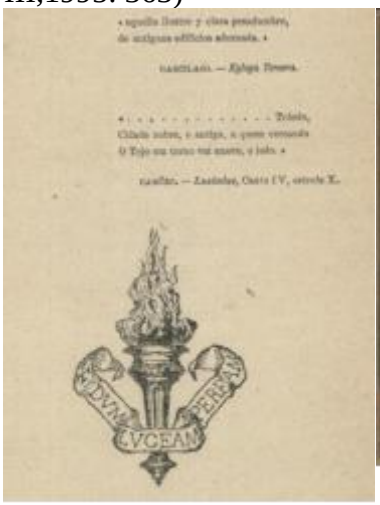
Dacă din punct de vedere diplomatic misiunea lui Lucian Blaga în Portugalia a avut drept scop economic deblocarea sumelor de bani aparținând României de la Banca Portugaliei, negocierea unui acord comercial şi intensificarea schimburilor comerciale cu această țară, din punct de vedere al problemelor europene şi internaţionale Portugalia reprezenta o zonă de interferențe ale intereselor marilor puteri cu putere militară şi politică în zonă. Lucian Blaga nota: „Interesele diverselor puteri, în Mediterana şi în Oceanul Atlantic îşi dădeau întâlnire în Portugalia pentru a-şi revendica întâietatea deținută până de curând doar de Marea Britaniei." „Portugalia e un punct grav de interferențe a celor mai opuse interese, atât internaţionale, cât şi locale." (apud. Floroiu, 2009: 564) Lucian Blaga analizează cu atenție raporturile dintre Portugalia şi Spania, într-o perioadă de colaborare dintre Salazar şi Franco, când fratele generalului spaniol era ambasador la Lisabona, înțelegând că „extremiștii de stânga visau un stat iberic unitar de culoare roșie". „Salazar", scrie Lucian Blaga, „a arătat din primul moment multă bunăvoință acțiunii naționaliste din Spania, fiindcă era pus să aleagă între două rele: o Spaniei de extremă stângă ar fi devenit pentru Portugalia şi pentru regimul Salazar fatală, câtă vreme o Spanie naționalistă, puternică ar putea fi cel mai mult neplăcută." (apud. Floroiu, 2009: 565) Martor al evenimentelor efervescente din preajma celui de la doilea război mondial din Portugalia, Lucian Blaga explică în diversele rapoarte diplomatice încrengătura de relații şi interese pe de o parte dintre Portugalia şi Spania şi pe de altă parte dintre Marea Britanie şi Portugalia în ideea apărării şi protejării sistemului colonial. În ceea ce privește relațiile Portugaliei cu România, Lucian Blaga este interesat de faptul ca presa portugheză să ilustreze relațiile cu țara sa, propune schimburi de publicații şi publicarea de antologii literare, organizarea de conferințe pentru prezentarea culturilor română şi portugheză precum şi a traducerilor din cele două ţări. Aceste demersuri culturale sunt în raport de continuitate cu vizita din anul 1928 a lui Nicolae Iorga la Universitatea din Coimbra, cu raportul dedicat relațiilor culturale şi latinității româno-portugheze realizat de predecesorul său la Legația română din Lisabona, Duiliu Zamfirescu şi în raport de contracarare a propagandei maghiare revizioniste de la Madrid: „oficiile noastre diplomatice să li se trimită cât mai multe broşuri în limbile engleză, franceză, spaniolă cuprinzând cât mai multe argumente şi dovezi istorice cu privire la drepturile noastre imprescriptibile asupra Transilvaniei." (apud. Floroiu, 2009: 567) În perioada în care Lucian Blaga s-a aflat la Lisabona s-au deblocat conturile românești de la Banca Portugaliei. În documentele diplomatice ale lui Lucian Blaga există dovezi cu privire la sprijinirea societății românești Redeventza care a construit în Portugalia rafinăria Sacor, prin care Salazar a asigurat independenta Portugaliei în privința aprovizionării cu combustibil. La Arhivele Centrale de Stat fond Casa Regală, dosar 123 , 1939, p. 91 se află o scrisoare de răspuns cu privire la angajarea medicului chirurg Correira Ribeiro din Lisabona la Societatea concesionară de personal din Portugalia cu reprezentanța la București, Redeventza: „de altfel, după cum mi se spune, societatea înființată, construcțiile pentru rafinărie fiind abia la început, n-a angajat încă un doctor până în momentul de faţă, încât nu văd ce împrejurări ar putea împiedica realizarea dorinței domnului doctorului Ribeiro." (Blaga III, 1995: 361) Există o

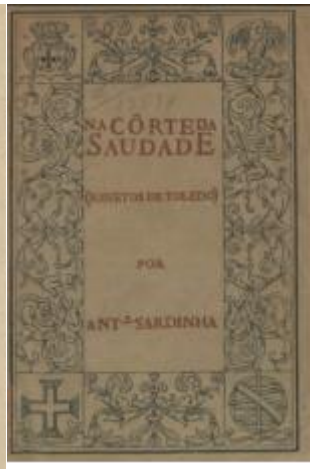
Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

scrisoare din10 februarie 1939 adresată Mareșalului prin care Lucian Blaga îl informează pe acesta cu privire la obținerea unor documente deosebit de importante pentru casa Regală cu privire la originea portugheză a Regelui României al cărui exil va fi stabilit mai târziu în această țară: „Am onoarea de a vă aduce la cunoștința Excelenței Voastre că acu câteva săptămâni printr-o scrisoare primită de la Alteța Sa Imperială Arhiducesa Ileana de Habsburg am fost solicitat să procur de la Arhiva Națională din Portugalia documente autentificate cu privire la linia ascendentă de origine portugheză a Alteței sale, şi anume cu privire la Infanta Antonia de Portugalia căsătorită la Lisabona cu Principele Leopold de Hohenzollern în anul 1861.

În Arhiva Națională s-au găsit certificatele de naștere şi căsătorie ale Infantei Antonia, pe care mi-am permis a le trimite în copie autentificată Alteței Sale Imperiale Ileana de Habsburg. Din cele două certificate rezultă şi ascendența până la Dom Pedro IV, regele Portugaliei şi împărat al Braziliei, căsătorit cu Arhiducesa Leopoldina de Austria.

Trimit alăturat câte o copie ale celor două documente pentru completarea Arhivei Casei Regale." (Arhivele Centrale de Stat, Fond Casa Regală, dosar 129, 1939, p. 2 publicat în Blaga III,1995: 363)





Se ştie că dincolo de titlurile comune, inteligența coloristică, verva, pasiunea şi lirismul generează magia interpretării unei idei în orice operă de artă.António Sardinha este un exemplu de creator original care îşi dedică creaţia *Na corte de Saudade/ La curţile dorului pornind de la Egloga a treia* a lui Garcilaso, scriitor şi cronicar spaniol cunoscut şi sub numele de El Inca sau Inca Garcilaso de la Vega *(1539-1616) „acelei tristeţi ilustre şi clare a edificiilor vechi bogat ornamentate." ("Aquella illustre y clara pesadumbre, de antigos edificios adornada"- traducerea mea L.M.).* Îndedicaţia volumului apare şi un fragment din Lusiada, cântul IV strofa aX-a de Luís Vaz de Camões :

„Toledo, un oraș nobil, și vechi, înconjurat de fluviul Tejo care curge jubilând, suav."("*Toledo, cidade nobre, e antiga, a quem cercando O Tejo em torno vai suave, e ledo."* - traducerea mea L.M.) sau în traducerea românească a Lusiadei realizată de Aurel Covaci:

„Vin din cetatea veche legendară,
Toledo, unde curge blând şi lin,
Din Conca izvorând cu undă clară,
Tot Tagele cu şipot cristalin."
(Camões, 1965: 119)

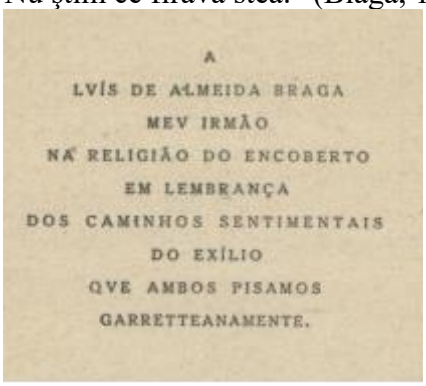
Dacă la António Sardinha depărtarea de patrie este echivalentă cu lungimea cursului râului Tejo, Lucian Blaga e unul dintre puţinii creatori români în opera căruia se îmbină poezia cu

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

filosofia, iar geografiile spirituale şi climatele culturale noi pe care a avut norocul să le străbată au lăsat în operă această mărturie. Ciclul portughez sau iberic din *La curţile dorului* (1938) şi celelalte volume publicate, ce cuprinde referinţe certe la locuri, stări sufleteşti în perfectă rezonanţă cu aspectele exotice ale peisajelor descrise cuprinde poeziile: *Estoril, Alean, Boare atlantică, Vânzătorul de greeri, Unicornul şi oceanul, Coasta Soarelui, Destin, La curţile dorului, Arrabida, Don Quijote, Soare iberic, Măgăruşul*. Solaritatea şi eternitatea întinderii oceanului sunt trăsături definitorii ale poemelor din volumul poetului român pentru care dorul de ţară este asemănător cu cel al poetului exilat la Toledo. Ca oaspete *La curţile dorului*, Lucian Blaga reia sub forma unei variaţiuni tema trecutului glorios şi pe cea a dorului de locurile dragi.
„Oaspeţi suntem în tinda noii lumini
La curţile dorului. Cu cerul vecini.

Aşteptăm să vedem prin columne de aur
Evul de foc cu steaguri păşind,
Şi fiicele noastre ieşind
Să pună pe frunţile porţilor laur.

Din când în când cîte-o lacrim-apare
Şi fără durere se-ngroaşă pe geană.
Hrănim cu ea
Nu ştim ce firavă stea.” (Blaga, 1968: 201)


A
LVÍS DE ALMEIDA BRAGA
MEV IRMÃO
NA RELIGIÃO DO ENCOBERTO
EM LEMBRANÇA
DOS CAMINHOS SENTIMENTAIS
DO EXÍLIO
QVE AMBOS PISAMOS
GARRETTEANAMENTE.

Interesantă este în volumul lui António Sardinha imaginea torţei antice, emblemă care se întâlnea şi la traci pe câmpul de luptă, dar şi la greci, în ritualul de nuntă sau cel al dragostei neîmpărtăşite. Imaginea e însoţită de dictonul latin *Dum luceam, peream. (Pe măsură ce lumінăm, ne stingem / Cu timpul, lumina se stinge /* Eu mă gândesc, răspândesc lumină, chiar dacă acest lucru înseamnă ruina mea sau ghinionul meu. – *traducere mea L.M.)* Pictorul olandezGodfried Schalcken (1673-1706) o foloseşte în jocurile sale de lumini cu înţelesul că, monarhul precum lumânarea este folositor pentru că se consumă şi exact acelaşi lucru care îl face să strălucească şi să lumineze, îl şi ucide. Cartea îi este dedicată scriitorului şi politicianului reprezentativ pentru integralismul portughez „ Luís de Almeida Braga” pe care îl numeşte „fratele meu întru religia ascunsă în amintirea căilor sentimentale ale exilului pe care amândoi am păşit”. Este vorba despre exilul în Belgia din 1911 până la amnistia din 1916. La rândul său şi Luís Carlos de Lima de Almeida Braga va scrie despre *Posição de António Sardinha/ Poziţia lui António Sardinha* în 1943.
Imaginea luminii care se întâlneşte în titlul primului volum, *Poemele luminii* de Lucian Blaga apare ilustrată în complementaritatea sa în poemul *Ani, pribegie şi somn* din volumul *La curţile dorului*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

„Stau acu iarăşi cu faţa spre ţară.
Întoarcerea va să rămână un vis,
Să nu calc o nespusă poruncă.
Sau poate fiindcă făpturii aşa-i era scris:
Numai noaptea, în fiece noapte
Somnul mai vine,
Sosindu-mi din depărtate plaiuri
mi-aduce un pic de-ntuneric,
ca un pumn de ţărână din patria mumelor,
din cimitire de raiuri.” (Blaga, 1968 : 204

INVOCAÇÃO

Sonetul Marchizului de Quintanar/ Soneto do Marquês de Quintanar din volumul lui António Sardinha este o lucrare în limba spaniolă a scriitorului, poetului, istoricului spaniol Fernando Gallego de Chaves y Calleja (1889-1974), al VIII-lea marchiz de Quintanar cu Grandeza de España, al III- lea marchiz de Velagómez, al XI- lea conte de Cobatillas şi al XII- lea conte de Santibáñez del Río. Ea cuprinde o dedicaţie „fraternă” în versuri în limba portugheză a lui Alberto Monsaraz către António Sardinha. Alberto Monsaraz este fondatorul mişcării *Integralismo Lusitano* începând din 1914 împreună cu José Hipólito Raposo, José Adriano Pequito Rebelo şi António Sardinha. Există de asemenea la începutul volumului o *Invocaţie* ce cuprinde două fragmente din tomul IV cartea XIV, cap. XXXII din *Monarhia Lusitana* despre Regele Sancho I, supranumit Colonizatorul, cel care a încheiat noi alianţe în Peninsula Iberică pentru protejarea Portugaliei şi consolidarea monarhiei lusitane şi un fragment din opera lui Alexandre Herculano despre Regele D. Sancho II, supranumit cel Pios, care a murit în exil la Toledo în 1248, după ce a fost excomunicat şi declarat eretic de papa Inocenţiu al IV-lea.
Pentru António Sardinha, Toledo este un Purgatoriu al Dorului din Cealaltă Lume, lumea de glorie a Portugaliei de odinioară, unde soarta l-a adus din greşeală şi unde se întreabă retoric de ce destinul său tragic, profund şi misterul său îi invadează sufletul:
„Onde me trouxe, errado, a minha sorte!
Trouxe-me à capital do Outro- Mundo,
Trouxe.-me au purgatório da Saudade!
Toledo, côr do Tempo, irmã da Morte,
Porque destino trágico, profundo,
O teu mistério me domina e invade?” (Sardinha, 1922: 16)
Pentru Lucian Blaga destinul care l-a purtat departe de ţara sa nu e datorat exilului şi se aseamănă cu cel al cocorilor care străbat întinderi uriaşe, păstrându-şi echilibrul deasupra tenebrelor.
„Peste tenebre
Trei zile pluti-vor dormind, să nu cadă.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Fulger monosilabic i-arată în noapte
Sus peste mări biruind în baladă."
(Blaga, 1968: 222)
Sentimentul dorului este cel mai bine exprimat în *Alean,* poezie pe care o dedică criticului şi comparatistului Bazil Munteanu (1897-1972):
„De ceasuri, de zile veghez
Pe-un galben liman portughez.

Cu zalele-alături drept,
Cu mânele cruce pe piept.

Doinind aş privi şapte ani
Spre cerul cu miei luzitani,

De nu m-ar găsi unde sunt
Nelinişstea morii de vânt.

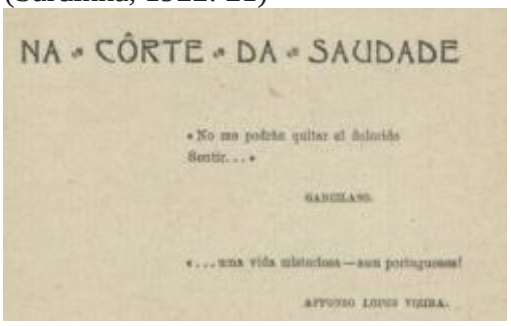
De nu al pieri, supt de-un astru
Văzut-nevăzut în albastru." (Blaga, 1968: 225)
António Sardinha, poetul exilat, asemeni lui Ioan fără de ţară al unei noi suferinţe, trăieşte sentimente de nostalgie la Curtea Dorului, care este Toledo precum regele detronat în secret care se stinge odată cu iluzia vagă a unei domnii:
„Rei destronado, no maior segrêdo
ei-lo reinando sôbre um vago povo, -ei-lo reinanado em ar de moribundo…

Na Côrte da Saudade, que é Toledo,
Joã-sem-Terra dum tormento novo,
reina em silêncio, no silêncio fundo! (Sardinha, 1922: 18)
Nostalgia unei istorii care include sacralitatea şi divinitatea se regăseşte şi în poezia lui Blaga intitulată *Oaspeţi nepoftiţi.* Istoria legendară îl însoţeşte şi faptele evocate generatoare de melancolie se petrec în paralel, în spaţii diferite:
„Plecară iarăşi voievozii daci
Spre miazănoapte de unde ne veniră,
Cu oile şi cu bourii.
Şi ceilalţi cari din răsărit sosiră
Cu arapi şi cu cămile
De asemenea se înduplecară,
Mai târzior spre seară."
Fecioara Maria îmbrăcată în ie, obosită din pricina călătorie se gândeşte că:
„Poate mai bine-ar fi
Să sufle-n steaua de la poartă

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

s-o stingă. Ea singură-i de vină
că sosesc atâţia traşi-împinşi
din patru vânturi, cu nechez de soartă." (Blaga, 1968: 213)
Poezia luiAntónio Sardinha *Cântec din Toledo / Canção de Toledo* cuprinde un leit motiv al morţii din pricina dorului, leit motiv care se confundă cu destinul poetului exilat şi cu cel al destinului Regelui Sancho II. Anticul râu cu numele latinesc Tagus sau Tagos în greacă, pronunţat Tejo în portugheză şi Tajo în spaniolă este un element al naturii care uneşte teritoriile şi oamenii, precum *Oltul* în poezia lui Octavian Goga.
„Mora a Saudade em Toledo,
- onde eu a fui encontrar!

Fez a viagem do Tejo,
Custou-lhe pouco a chegar!"
(Sardinha, 1922: 21)


NA • CÔRTE • DA • SAUDADE

• No me podrán quitar el dolorido
Sentir... •

GARCILASO.

• ... uma vida misteriosa — sem portugueses!

AFFONSO LOPES VIEIRA.

Prima referinţă culturală şi intertextuală se referă la Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), un scriitor spaniol provenit dintr-o familie al unui tată nobil şi al unei mame de neam regal incaş, din opera căruia Sardinha citează imposibilitatea eliberării de sentimentul dureros: "no me podran quitar el dolorido sentir" (Sardinha, 1922: 27) Cealaltă referinţă culturală vine prin citarea poetului cu preocupări renascentiste Afonso Lopes Vieira (1878-1946) pentru care a fi portughez echivalează cu o viaţă misterioasă: "…Uma vida misteriosa –sem portugueses!" (Sardinha, 1922, 27) Emigrat sau exilat în propria ţară care are contururi geografice diferite dintr-o epocă în alta se consideră poetulAntónio Sardinha la Toledo în poezia *Emigrados / Emigranţilor* dedicată lui Eduardo Pinto de Cunha. Dacă în romanul lui Cervantes este dezvoltată ideea referitoare la modul în care se poate stabili o unitate interreligii, prin aceea că Don Quijote are un translator creştin şi un povestitor musulman, care lucrează împreună, ca unul singur, emigranţilor, care sunt consideraţi în transcendenţa cervantescă fraţi ai lui Don Quijote şi cavaleri ai Tristei – Figuri, António Sardinha le adresează şi întrebarea retorică: „când fi-va oare îngroparea voastră?":
„Irmãos de D. Quichote macilento
ó cavaleiros da Figura -Triste,
quando será o nosso enterramento?" (Sardinha, 1922: 48)
Lucian Blaga descoperă dialogul lui Don Quijote cu Sancho imaginând parcursul călătoriei de o viaţă a celor doi protagonişti. Don Quijote este pentru Lucian Blaga simbolul iberic glorios *al lucrurilor ce nu sunt ce par a fi*, iar această temă cervantescă este ilustrată de următoarele versuri: „Ce zăreşti pe creste-nalte?
Mori de vândt cu aripi albe?
Ori sunt smeii, năsdrăvanii?

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Ne aşteaptă- ce înfrângeri?
Sau sunt morile doar îngeri
Ce-au căzut din cer prin Spanii?"
(Blaga, 1968a: 323)

Aflaţi la Curţile Dorului, fiind înzestraţi cu spiritualități specifice, dar complementare creaţia lui António Sardinha şi cea a lui Lucian Blaga au fost prea puţin asociate concomitent. Creaţia lor comparată are darul de a ilumina cele mai rafinate sensuri ale unei profundităţi psihologice, ale unui stil inimitabil și ale unei tematici unitare și de o mai mare transcendență.

BIBLIOGRAPHY:

Blaga, 1968: Lucian Blaga *Poemele luminii poezii*, Editura pentru Literatură, Bucureşti.

Blaga, 1968a: Lucian Blaga *Mirabila sămânţă poezii,* Editura pentru Literatură, Bucureşti.

Blaga, Lucian, and Andrei Codrescu (trans.). *At the Court of Yearning*. Columbus, OH: Ohio State University Press, 1989.

Blaga III,1995: Lucian Blaga Din activitatea diplomatică (rapoarte, articole, scrisori, cereri, telegrame) anii 1927-1938 volumul III ediţie îngrijită de Pavel Ţugui, cuvânt înainte, note, postfaţă şi indici de nume Paveş Ţugui, Editura Eminescu, Bucureşti.

Blaga, Lucian, and Brenda Walker (trans.). *Complete Poetical Works of Lucian Blaga*. Iasi, RO, Oxford, GB, and Portland, USA: Center for Romanian Studies, 2001.

Blaga, Lucian, and Doris Planus-Runey (trans.). *Zalmoxis: Obscure Pagan*. Iasi, RO, Oxford, GB, and Portland, USA: Center for Romanian Studies, 2000.

Camões, 1965: Luis de Camões, *Lusiada* , în româneşte de Aurel Covaci, cu un cuvânt înainte de Ovidiu Drimba, Editura pentru Literatura Universală, Bucureşti.

Floroiu, 2009: Ion Floroiu *Lisabona, ultima misiune diplomatică a lui Lucian Blaga* în *Pagini de diplomaţie românească vol. III (Semper fidelis patriae)* coord. Ion M. Anghel, Lucian Petrescu, Valeriu Tudor, Asociaţia Ambasadorilor şi Diplomaţilor de carieră, editura Junimea 2009, p. 549 570.

Sardinha Antonio *Na Côrte da Saudade (Sonetos de Toledo) Lymen Empresa Internacional Editora Lisboa, Porto, Coimbra, 1922*

António Sardinha e o Integralismo Lusitano, por Victor Emanuel Vilela Barbuy, Frente Integralista Brasileirahttp://www.integralismo.org.br/?cont=781&ox=316#.V_THW85OIeg

António Sardinha: Fundador do «Integralismo Lusitano»*http://montalvoeascinciasdonossotempo.blogspot.ro/2010/04/antonio-sardinha-fundador-do.html*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

FOR KEEPS

Dragoș Avădanei
Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract:.The title of the paper contains the two clues to the motivation for our effort: a parallel presentation of American stories about games and a view of each story-teller (and of literature in general for that matter) as a game-playing writer. The three short stories are Mark Twain's "The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County,", Stephen Crane's "The Bride Comes to Yellow Sky," and Ralph Ellison's "Did You Ever Dream Lucky?"; the games—as different from one another as the stories and writers themselves—are a frog-jumping contest, sheriffs-and-outlaws (or good guys-bad guys) and finders-keepers. The writers' games include writing as such (metaphors, allusions, striking images…), telling-and-guessing (with readers for their playmates), suspense (i.e. expectation-and-surprise).

Keywords: play, game, suspense, ironic reversal, frame/d stories

While doing some research for a paper—this paper—on the role of games in literature, we were bound to come upon the phrase in our title; the McGraw-Hill Dictionary of American Idioms and Phrasal Verbs (2002) informs us that the origin of the phrase is in the game of marbles (and is used in other betting games), where the winner actually keeps all the marbles/money won; so "play for keeps" has come to also mean "be serious in one's actions," "do things with very serious concern about the results" (our intention here), or "do things with permanent effect" (our writers' accomplishments).

Having thus made sure that nobody thinks we are "playing games" with our literary games, we borrowed from Dean Flower the idea of grouping together three American stories that are based on games and thought of first defining our central concept; only this gradually proved to be something beyond any critic's possibility in the space of a few pages, and the solution is a brief "air view" presentation.

A great amount of attention paid to play and game in the past one-hundred-and-fifty years or so resulted in dozens of definitions, characterizations, classifications and extrapolations coming from writers in the fields of sociology, anthropology, psychology, philosophy, arts and literature, media studies and communication, computer science…; William James, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Jean Piaget, Lev Vygostky, Johan Huizinga, Ludwig Wittgenstein, Roger Caillois, Melanie Klein… and so many others made it certain that today we can only regard play as endemic to the human species; some of them (including Huizinga) even come close to suggesting that all human activity is a form of play.

And thus, from the idea of game/play as enjoyment, amusement, diversion, pastime, fun or joke, research moved into the wider and more complex realms of culture and civilization,

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

and this form of activity was revealed to have other and other components and implication; first, the participants in a game are supposed to accept a system of rules, or a code, which they often may disregard, not observe, and so deception, manipulation, cheating, dishonesty, mockery, ridicule and/or bluffing may change the whole activity; creativity and invention are always accompanied by improvisation and pretense, by luck or chance; the idea of interaction (even though there also are one-person games) soon introduces that of the games' educational and psychological roles; when contest and competition is the basic drive (as in sports games), two other participants are the umpire and the spectators; the very pursuit of a certain goal immediately requires the construction of a feedback system; and as the stakes are higher and higher, mental and/or physical skill, dexterity, hand-eye-coordination become essential.

The great number of categories and types may explain their above-mentioned endemic character: from ball games to lawn games, board games, card games, and pooling games to literary games, guessing games and charades, role-playing games, pursuit and evasion games…, to tile games, video games, electronic and computer games, business games and online games, to games of bluffing and strategy or gambling as such (dice, poker, roulette…), the play patterns evince an astonishing variety of potential human behaviors and cultural forms of expression and manifestation.

The most systematic study of play and games seems to be that proposed by Johan Huizinga (1872-1945); his Homo Ludens ("Man the Player") was first published in Dutch in 1938, then in German in Switzerland in 1944 and then in English in 1949, with the summarizing subtitle "A Study of the Play Element in Culture," i.e. play regarded as a primary and necessary condition of the generation of culture; this is the result of the observation that play is older than culture, as "animals have not waited for man to teach them their playing" (p.1; all quotes from the 1955 edition); so frogs, for instance, may have had their jumping contests before Mark Twain, his Jim Smiley and Californian story. So, for Huizinga, culture (including literature, therefore) arises in the form of play, as game represents "the living principle of all civilization…"(pp.100-101) and "in the absence of play-spirit civilization is impossible"(p.101); "poesis" itself is "a play function," and so are metaphor and myth-making, and so is music, dancing, and the plastic arts; all creative impulse is rooted in play and games; Huizinga has got also interesting things to say about play and politics, play and war (Chapter V), play and the uses of language in general.

In the meantime, game studies (ludology) evolved, and game theories have developed; one of the game theories is a branch of mathematics, in which games are studies as models of human behavior (sets of players, various types of strategy and outcome spaces, preference profiles, etc.); another game theory concerns the study of strategic decision making (mathematical models of conflict and cooperation between decision makers); as we shall see, at one point of another in each of the three stories, the main characters—and/or the narrators—are such decision makers themselves.

Having reached this point, we may simply say that the three stories are all based upon some form or another of game playing (an outrageously unusual animal context and the implied betting, the lawman-and-renegade post-Western game, a finders-keepers game); and in all the

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

game turns out to go through an ironic reversal, as the potential winners turn out to be losers and vice-versa. This is where the writers' games become relevant because, in fact, we witness three levels of game-playing: the first is that of the contest itself between the imagined antagonists (two frogs, a marshal and an outlaw, the finders-keepers and the potential police); the second is the game as witnessed by the narrators (and spectators); and the third (the first, basically) is that of the writers (who, naturally, control all three variants of one great game).

Here one could develop a whole theory about how literature itself proves to be a game played by two protagonists, the telling writer and the guessing reader; or the encoder and the decoder of the story; or, more technically, a game of suspense, created by the writer and experienced by his playmate the reader—with suspense as the oldest and most frequent literary device or strategy—or game; naturally, as suggested by Huizinga, each of the writers plays his writerly game of metaphors, allusions, implications, images…As far as a game pattern is concerned, the three games may prove to be entirely different, but all have a number of components that they share: the conflict or contest (even though mostly implicit in the third), amusement (in the telling) as a primary goal, audience or spectators (other than the readers, and who may also act as umpires or judges), the high stakes, the rules—which are not observed, so deception, dishonesty, mockery and ridicule as psychological dimension--, creativity and interaction, gambling and/or betting (whether real or implied again), winners and losers (or winners as losers).

Chronologically, the first story is "The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County" (November 1865, The Saturday Press) by Mark Twain (1835-1910), which has its own complicated story that we intend to summarize here (and this may be seen as our own scholarly game). First, its original title was "Jim Smiley and His Jumping Frog," and another title was "The Notorious Jumping Frog of Calaveras County"; it was first included—and gave the title to Twain's first book (1867) of twenty-seven stories.

Next, Calaveras County was—and is—a real county in the gold country of California, with its county seat in San Andreas; "calaveras" means "skulls" in Spanish, and the name comes from Calaveras River, thus named by Spanish explorer Gabriel Moraga when he found a number of skulls of Native Americans along the banks of the stream; for the past half-century or so Calaveras County holds an annual fair and Jumping Frog Jubilee featuring a frog-jumping contest to celebrate the "celebrated frog" story. The literary source is another story, an older one naturally, that Mark Twain heard when he spent three months in the county, and wrote his story in the Angel Hotel in 1865.

Third, there is a "Private History of the 'Jumping Frog' Story," where Mark Twain recollects another background to the tale, including a Professor Van Dyke of Princeton who tell the author that his story bore a strong resemblance to an Ancient Greek tale of an Athenian and a Boeotian having a grog-jumping contest; it then turns out the British Professor Sidgwick, quoted by Van Dyke, "had merely appropriated the Calaveras tale and transferred the incident to classic Greece; anyway, Twain took the whole thing light-heartedly: "it all came as a justification of a favorite theory of mine—to wit, that no occurrence is sole and solitary, but is

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

merely a repetition of a thing which has happened before"; Sidgwick seems to have told Twain himself the whole thing when they met in England in 1899 or 1900.

Fourth, Twain discovers a French translation of the story in Revue des dues mondes of July 15, 1872, and back-translates it into English (see nasty title in the REFERENCES section here); he then published all three versions, as he found the French mistranslation "ungrammatical and insane" (the title itself was "The Frog Jumping in the County of Calaveras"); "I claim that I never put together such an odious mixture of bad grammar and delirious tremens in my life…"

Finally, "The Celebrated Frog" is adapted as a scene in The Adventures of Mark Twain(1910), where the author is the pilot of a gadget-laden lighter-than-air dirigible bound for Halley's Comet (the "pilot" was born during a year when Halley's Comet visited ouratmosphere); his earlier well-known characters, Tom Sawyer, Huck Finn and Becky Thatcher stow away with their author on this journey through time, and along the way they encounter other Twain characters, including those of the "Jumping Frog story," so the narrative gets to be retold by Twain himself.

The narrator in Twain's celebrated story, old, fat and bald-headed Simon Wheeler is also garrulous and good-natured and "plays for keeps" in the dilapidated tavern in the decayed mining camp of Angel's—i.e. during his monotonous narrative about Jim Smiley (as an absurd replacement of Rev. Leonidas W. Smiley that Twain's alter-ego was looking for) he never frowned, never smiled, never changes his voice, pretending he was telling about some really important matter concerning his two heroes, whom he admired as "men of transcendent genius in finesse." And, in the "winter of '49 or, maybe spring of '50" these heroes were, first, Jim Smiley, the irresistible Western liar, "always betting on anything…, if he could get anybody to bet on the other side"; for instance, this "dangdest fellow…, if there was two birds sitting on a fence, he would bet you which one would fly first…;" and he was also "uncommon lucky," so he would bet on horse races, dogfights, catfights, chicken fights…," and frog fights.

This Smiley had a small bull pup, whom he called Andrew Jackson (part of Twain's game: US President between 1829 and 1837, former famous general—"Old Hickory"—and a democrat of a violent temper), who won lots of fights, but then died of a heart attack after losing one; next, Jim "ketched a frog," whom he "cal'lated to educate," i.e. "learning that frog to jump," as, Smiley said, "all a frog wanted is education…"; and he calls this gifted frog (the bull pup "had genius") Daniel Webster (1782-1852, great Whig leader, lawyer, diplomat, statesman and great speaker—nicknamed "Godlike Dan" but also "Black Dan"); as "Smiley was monstrous proud of his frog" and its jumping abilities, a stuffy, "deliberate" Easterner comes to camp one day and does not believe Daniel Webster is "any better'n any other frog"; as self-assured Smiley offers to get this guy a frog and goes to the swamp to "ketch one for him," the "feller filled Daniel full of quail shot" with a teaspoon, so when the frog-jumping contest takes place, Daniel Webster and Jim Smiley lose, as "Dan'l was planted as solid as a church; the "feller" takes the forty bucks bet and leaves.

A simple story, whose main point is obviously in its telling (its dead pan humor and the creation of suspense) about two frogs as competitors, two "betters," a surprise winner and a

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

sore loser ("the maddest man "), and thus a reversal, lots of funny dialect in the framed story of the picturesque narrator (writerly game), tall tale atmosphere, game cheating, an unexpected stratagem…; if one adds the fake Greek antecedent and the outrageous French version, as well as a (possibly) hilarious opera composed in 1950 by Lucas Foss, we have an impressive series of games involving three or four cultural traditions.

Our second American story is "The Bride Comes to Yellow Sky" (February 1898, McClure's Magazine) by Stephen Crane (1871-1900), where the writer's game appropriately begins in the very title, with such a name for the town/setting and a "prominent" bride who is vaguely, anonymously, and almost irrelevantly present in the story. As far as this tragically short-lived writer is concerned, one cannot help remembering him from the recollection of another famous author, Willa Cather (1873-1947); two years younger than the already famous young author, Cather meets Carne in an editorial office in Lincoln, Nebraska; Crane was twenty-three and student Willa Cather was twenty one; her recollection: I have never seen one "who presented such a disreputable appearance as this story-maker man"; and—"…I have never known so bitter a heart in any man as he revealed to me that night"; her "When I Knew Stephen Crane" appeared in 1900, just two weeks before his death. And this "bitter… story-maker" could write parodies of so much humor as this story—part of his writer's game, with death or whatever. It may not seem unimportant to remind here that Mark Twain's "lies," exaggerations, straight-face telling and colloquial style were among his models; as were those of Twain's own "masters," Joseph G. Baldwin, Augustus B. Longstreet and Johnson J. Hooper.

Parody itself is a game and so is any formula story, so that two levels of Crane's game are already present as he writes a parody of the well-known—and too much used—Western formula story; another Twain aspect here is the East-meets-West game that Crane also very subtly plays, as in this depiction of an illusion from the train: "the plains of Texas pouring eastward;" moreover, the bride coming from the east was not pretty and not very young either.

The game is the sheriff-outlaw confrontation (an Americanized version, as a matter of fact, of the cops-and-robbers more or less universal game), modernized as good guys-bad guys, and it is here a fun game, especially since the encounter never really takes place as in the well-worn formula. The winner-loser pair is made up of two contestants who are both winners and losers at the same time, which really makes it "a hell of a game." Thus, the good guy is not really that good and he is the one, in fact, who bends the rules of the game by getting married; in the Western all-male game, marshals or sheriffs should be free of domestic entanglements, as marriage, a civilized institution, has no place in the wild West; so from the very beginning, Jack Potter, the Marshal of Yellow Sky, has violated the frontier code; as he boarded, at San Antonio, the parlor-car of the great Pullman train (the writer is careful to describe its "dignity of motion") with his new bride, the Negro /we are using here the then racial denominations) porter announces: "We are due in Yellow Sky at 3:42"; it is now "seventeen minutes past twelve," so they will go to the dining car, where they are met by a Negro waiter; the marshal and his wife are both almost openly patronized—even intimidated—by the black porter and the black waiter, which again—one cannot help noticing—cannot be part of the game. And thus, Crane's first playmate may be a well-known, prominent and upright Western marshal, but he is

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

also too self-conscious, nervous, restless, worried ("What's worrying you Jack?" inquires the plain bride), with as acute sense of guilt and, above all, married.

At the other end (of this big corral), the expecting audience (suspense is the game here as well) is made up of six Yellow Sky locals in the bar (three Texans, two Mexicans, and—typically, already—a newcomer, a drummer from the East), already threatened by the drunken gun-slinger of the town—Scratchy Wilson, the bad guy; but the bad guy, "a wonder with a gun" and "a terror when drunk," is not really very bad either, as we find out he is rather simple and silent when not drunk; and even now what he does is shoot at the lazy dog at the door and take pot shots at the town ("a toy for him"), like a child who refuses to grow up; and so "the hour of Yellow Sky—the hour of daylight/high noon?/--was approaching" in this story about the twilight of the Old West.

As the California express enters the Yellow Sky station the great moment has come: the bar keeper typically locks the doors, "all had become instantly solemn" and "for the next two hours this town won't be a health resort" (double irony soon to be revealed), as "there is a fight just waiting." Enter Scratchy, his clothes made in New York and in his New England boots, with two long revolvers, howling challenges at Potter's house—who was on his way, with his bride, from the railway station; but there is "no offer of fight," as the marshal has no gun; all he has is a wife, so, facing this unbelievable truth (his playmate has grown up and got married), Scratchy "was like a creature allowed a glimpse of another world" and in "the presence of this foreign condition he was a simple child of the earlier plains." So "his arm dropped to his side…, he picked up his starboard revolver, and, placing both weapons in their holsters, he went away. His feet made funnel-shaped tracks in the heavy sand."

In this mock-heroic style, Crane concludes his story with an anti-climax, where the celebrated rite looks like a "fall from grace"—no rules means no game and the two losers (alongside Twain's Smiley and Ellison's Mary) win, paradoxically, as rule-breakers; and then they become more complex, more picturesque, more memorable and less vulnerable from a literary point of view.

And here one needs to mention the only winner—the author (and, possibly, the reader), whose game (which, like his master Twain, he played for keeps) included marriage, the bride herself, the black porter and the waiter, the "Weary Gentleman Saloon," the naïve drummer (a traveling salesman, in fact) from the East, "Scratchy" and his attire, his shooting at a piece of paper, the funnel-shaped tracks above and such statements as: "Potter's mouth seemed to be merely a grave for his tongue…" and "it was as if the surrounding stillness formed the arch of a tomb over him."

Ralph Waldo (his father was "aware of the suggestive power of names and the magic involved in naming") Ellison (1914-1994) is the author of just one novel, Invisible Man (1952), proclaimed after a 1965 survey as the most important American novel since World War II; at the same time, many critics think it to be one of the most significant novels of the twentieth-century—a real classic of literature, continually informed by black music, especially the blues (Ellison had an MA in music from Tuskegee Institute in Alabama and was a trumpet and saxophone player). His short story "Did You Ever Dream Lucky? was first published in New

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

World Writing, no.5, New York, 1954; Mary Rambo, the narrator, a "rueful liar," is taken over from Invisible Man, where she sings Bessie Smith's "Black Water Blues" and then occurs once more in the author's 1963 "Out of the Hospital and Under the Bar."

The game in "Did You Ever Dream Lucky?" may well have its origins in an Ancient Roman law ("Terra nullius"—claiming ownership of what was previously unowned), which later involved mainly shipwrecks: whoever discovered a shipwreck could file a salvage claim on both shipwreck as such and its cargo. The "Terra nullius" law was certainly the basis for the US Homestead Acts—federal laws (The Donation Land Claim Act of 1850, the Homestead Act of 1862 signed by Lincoln, and other similar laws in 1866, 1873, 1909, 1916, and 1930) that allowed settlers to claim land in the West (mostly), i.e. grants of unappropriated federal land. In Britain, the result was an English adage with the premise that when something is unowned or abandoned, whoever finds it can claim it; and next came a children's game upon discovering a lost object, with the rhyme "Finders keepers/ Losers weepers "; and then a whole series of songs (Cliff Richard, Elvis Presley…), children's books, movies, TV game shows and videogames, fashion labels, shops and companies…--all named "Finders Keepers"--, and even a very recent (2015) Stephen King novel.

In Ellison's story, one of the characters (part of Mary Rambo's "audience"), Portwood notices: "Y'all was playing a little game of finders-keepers…" and "concentrating on the keeping part;" as a matter of fact, what we have here is "theft by finding" in legal terms, or "larceny by finding," or even "stealing by finding," though the circumstances of finding were such that no inquiry (the police as part of the cops-and-robbers game are practically absent) as to the true owner was required (especially since this owner, the "they" in the story, might have been gangsters, bootleggers, or gamblers in Mary's wishful thinking psychology).

The story game is the result of an accident ("accidents will happen," won't they?), suspensefully narrated, with interruptions, asides and seeming digressions, by Mary Rambo (in the framed "morality play") to an audience of two (Mrs. Garfield and Portwood) after a Thanksgiving dinner. Her (the writer's) flashback takes the reader to the previous summer, in New York, when a collision takes place in the street, a smashup followed by a great commotion which Mary and her daughter Lucy—later partners in the "crime" and in the finders-keepers game—go out to watch; at the place of the accident, Mary finds a "bag full of somebody's money," hides it "up under her skirts" and takes it to her apartment: "anybody fool enough to have that much money riding around with him in a car deserves to lose it;" and the rejoinder from Mrs. Garfield: "Oh, Miss Mary…, you'd given in to the devil."

Devil or no devil, mother and daughter "goes to the bathroom and I gits up on a chair and drops that bag dead into the flush box;" in the meantime (i.e. all along her narrative) Portwood interrupts: "she's bound to lie"; "she go' lie"; "tole this lie before"; "who's telling this lie?"; "a lie somebody's telling"; "just tell the lie…"; "let her finish this lie"; "is this lie about money or children?"…; ("lie" is so frequent as one may begin to wonder it its meaning in an African American variant is not just "story"). But Mary goes on to explain the game:"We was like couple kids who somebody's done give a present and tole 'em it would disappear if they opened it before Christmas."

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

As Mrs. Garfield's late husband "often said the possession of great wealth brought with it the slings and arrows of outrageous responsibility" (he seems to have known his Shakespeare, as this is from Hamlet's "to be or not to be" soliloquy in Act III, Scene 1), Mary goes on "fighting with…/herself/…over what…/she/…oughta do," so she cannot wait until Christmas and one day, when Lucy went to the dentist, she opens the bag (but the suspense is not over yet): "And let me tell you, dear people, after I looked I was so excited I had to get down from there and put myself to be. My nerves just couldn't take it…" And her conclusion, to Lucy, who had her own ideas about buying a restaurant or a beauty salon: "the truth 'bout what I think, I think we oughta buy us an auto"—but with other money, since the gold in the bag was just several tire chains, and so "the dream of money becomes the reality of chains;" and Portwood insists: "I just want you to tell us one last thing… Tell us if you ever dreamed lucky." Game over—or, rather, games over: that of the narrator with her audience as playmates and that of the writer with us, readers, as his playmates; which completes our (and Dean Flower's) trio of American authors playing their literary games for keeps.

BIBLIOGRAPHY:

Bishop, Jack, Ralph Ellison (New York: Chelsea House, 1988);
Busby, Mark, Ralph Ellison (Boston: Twayne, 1991);
Caillois, R., Man , Play, and Games (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2001/1958);
Cather, Willa, "When I Knew Stephen Crane," in Stories, Poems, & Other Writings, http://readbookonline.net/readOnline/8900:
Counterparts. Classic and Contemporary American Short Stories. Edited with an Introduction by Dean Flower (New York: Fawcett Publications, Inc., 1971);
Crane, Stephen, Prose and Poetry (New York: The Library of America, 1984);
Crane's "The Bride Comes to Yellow Sky," http://www2.ivcc.edu/rambo/bride1.htm;
Ellison, Ralph, Invisible Man (New York: Random House, 1952);
Game Homepage, www.game.co.za;
Game Studies, game.icahdq.org/ohana/website/index.cfm?p=56927916;
Game Theory.net—Resources for Learning and…, gametheory.net; also: Stanford Encyclopedia of Philosophy, plato.stanford.edu/entries/game-theory;
Hersey, John, ed., Ralph Ellison: A Collection of Critical Essays (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1974);
Huizinga, J., Homo Ludens: A Study of the Play Elements in Culture (London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1980/1949; Boston: Beacon Press, 1955);
Mayra, Fr., An Introduction to Game Studies: Games in Culture (New York: Sage Publications, 2008);
Posnock, Ross, The Cambridge Companion to Ralph Ellison (Cambridge: Cambridge University Press, 2005);

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

"Ralph Ellison," Concise Dictionary of American Literary Biography, Vol. 5 (Detroit: Gale, 1987);

Sidgwick, A., Introduction to Greek Prose Composition with Exercises (London: Longmans, Green & Co., 1907/1876);

The Adventures of Mark Twain, http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1876/05...;

Tracy, Steven C., A Historical Guide to Ralph Ellison (New York: Oxford University Press, 2007);

Twain, Mark, "Private History of the 'Jumping Frog' Story," http://marktwainclassics.com/marktwain/private-history-jumping-frog-story/; The North American Review, vol. 158, No.449 (Apr., 1894), pp.446-453);

Twain, Mark, The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County and Other Sketches (New York: C.H.Webb/Oxford University Press, 1997/1867);

Twain, Mark, The Jumping Frog: In English, Then in French, and Then Clawed Back into a Civilized Language Once More by Patient Unremunerated Toil, illustrated by F. Strothman (New York and London: Harper & Brothers, Publishers, MCMIII); http://books.google.com/books?;

Works by or about Ralph Ellison, http://worldcat.org/identities/lccu-n50-10027)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE IMPOSSIBLE WAY OUT OF THE MOURNING IN "LE PERROQUET VERT" BY MARTHE BIBESCO

Serenela Ghițeanu
Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești

Abstract: The article analyses the consequences of the staying within the grieving process in "Le Perroquet vert" by Marthe Bibesco. Following the early death of their only son, the parents of the narrator keeps alive his memory to the detriment of his two sisters whom they completely neglect. The absence of her motherly love in particular is devastating for the heroine. She cannot build her own identity and lives through a mimetic desire the illusion of a loving couple with her dead brother while finding her double in her younger sister. Being the victim of a hidden neurosis, she refuses- like her parents- to get out of the grieving process for her sister who commits suicide. She remains trapped in her mourning mood and decides to live in a monastery for the rest of her life.

Keywords: Marthe Bibesco, mourning, identity issues, psychoanalysis, mimetic desire

Le récit *Le Perroquet Vert* est le texte le plus inspiré de la biographie de Marthe Bibesco, en même temps il ne s'agit ni d'un texte fictionnel ni d'un texte autobiographique. L'écrivaine s'inspire de son enfance en laissant de la place à l'invention et en changeant tous les noms propres. Ce qui est repris de la vie dans le récit, c'est la mort prématurée de son frère aîné, emporté par la fièvre diphtérique, l'incapacité de la mère de s'en remettre et le culte voué désormais par les parents à cet enfant disparu trop tôt. Au-delà d'un deuil hors du commun de la famille pour le petit garçon, il y a aussi la relation mère-fille qui est problématique. La relation de Marthe Bibesco avec sa mère a été, dans la réalité, toujours très froide: la mère ne fait preuve d'aucun signe d'amour envers ses filles, plus tard, quand Marthe accouche, sa mère refuse de venir l'assister et la princesse Bibesco déclarera que c'est son père qui lui avait servi de mère[1].

Dans le récit *Le Perroquet Vert*, paru à Paris, en 1928, la famille de la narratrice (dont on n'apprend pas le prénom) est une famille riche de Russes qui vit à Biarritz. Les parents de la narratrice vivent dans un état de deuil qui ne semble pas finir, deuil après leur fils Alexandre, dit Sacha, mort à l'âge de huit ans à la suite d'une fièvre diphtérique. La narratrice grandit dans cette atmosphère de tristesse profonde[2] qui prend la marque d'un blason pour cette famille noble d'exilés Russes:"…là était notre originalité, le premier de nos titres (...) le deuil est toujours

[1]Cf. à Ghislain de Diesbach, *Printesa Bibescu- Ultima orhidee,* Bucuresti, Ed. Vivaldi, 1998, p. 90
[2]Un personnage dit: "C'est pire qu'un couvent chez vous!" (PV, 25) et , plus tard, la narratrice, adulte, en revenant dans la maison parentale, en dira:"..ce même air raréfié et sans chaleur, atmosphère morale de sépulcre" (Bibesco : 72)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

éclatant; il embellit ceux qui le portent, et les révèle en les couvrant d'ombre, comme la nuit fait pour les étoiles" (Bibesco: 9).

Les parents de la narratrice et de ses soeurs aînées vivent dans le déni de la mort de Sacha, ils **refusent** de faire **le travail de deuil**. Rappelons ce qu'est cet état qui suit à la perte de quelqu'un aimé: selon Freud, qui compare le deuil à la mélancolie, le deuil "sévère" "comporte le même état d'âme douloureux, la perte de l'intérêt pour le monde extérieur (…), la perte de la capacité de choisir quelque nouvel objet d'amour que ce soit (…), l'abandon de toute activité qui n'est pas en relation avec le souvenir du défunt" (Freud 1: 8). Les parents et surtout la mère de la narratrice se trouvent exactement dans cet état d'âme.

Pascal Millet décrit l'évolution naturelle de cet état comme un passage à travers trois étapes: "l'entrée brutale dans le deuil, la dépression centrale du deuil et la sortie (ou la guérison) du deuil" (Millet: 15). Millet ajoute que l'endeuillé "n'est *que* douleur" (ibid: 32) et que le déni apporte une "atténuation artificielle de la douleur" (ibid: 25). Pour sortir de l'état de deuil, il faut que le souffrant fasse ce qu'on appelle le travail de deuil, un processus qui peut durer plus ou moins, mais qui doit, à la fin, replacer l'endeuillé dans une posture de capacité et de désir de se réjouir de la vie. Processus très difficile car, selon Freud, il y a "une rébellion compréhensible" de la part du souffrant, qui s'accroche à l'objet (l'être disparu) dans lequel il avait investi sa libido: "Cette rébellion peut être si intense qu'on en vienne à se détourner de la réalité et à maintenir l'objet par une psychose hallucinatoire du désir. Ce qui est normal, c'est que le respect de la réalité l'emporte"(Freud 1: 8).

Les parents de la narratrice incarnent le dérapage de cet état de deuil: ils gardent toutes les affaires personnelles de Sacha en défendant à quiconque de les toucher, ils célèbrent chaque année l'anniversaire de Sacha comme s'il était encore vivant mais ce qui est intéressant, c'est que la manière de le faire est celle d'un événement funèbre: "Ses photographies étaient entouréesde fleurs et de lumières; on exposait ses vêtements sur le lit où il avait expiré; sa chambre était transformée en chapelle ardente. On ne s'y tenait qu'à genoux" (Bibesco: 11).

Dans leur esprit, Sacha continue de grandir et de les émerveiller par tout ce qu'il …aurait fait : "… il acquérait toutes les vertus, tous les grades; il obtenait toutes les récompenses" (idem).

Il ne s'agit plus du souvenir entretenu d'un enfant mort avant terme mais d'une vraie "religion", selon l'héroïne narratrice:"…le disparu était partout présent, et nous, leurs enfants vivantes, nous comptions moins que cette ombre, et nous n'avons jamais habité le coeur et la maison de nos parents comme celui-ci les habita, qui nous en avait virtuellement chassées" (ibid: 12).

Comme s'il s'agissait d'un saint, la mère fait incruster dans ses bracelets des cheveux et les dents de lait de Sacha, telles des reliques, qu'elle porte à ses mains en permanence (ibid: 17).

Le manque d'amour de la part des parents et surtout de la mère envers ses filles comprend aussi un certain mépris qui fait qu'une fois que la narratrice est admirée, elle répond:" Ah! Si vous aviez connu mon fils! Vous ne la regarderiez même pas..." (ibid:11) ou bien qu'elle dise "Mes filles n'ont pas de coeur!" (ibid: 18). Cette attitude engendre des effets considérables

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

sur le développement affectif de la narratrice: elle manque de reconnaissance de la part de celle qui aurait dû, la première au monde, la lui donner, elle manque d'amour de soi et elle manquera de conscience de soi. Son **identité,** au lieu de se construire à partir de l'amour gratuit de sa mère, est **inconsistante et incohérente**.

En empruntant une expression des psychanalystes, la narratrice n'accomplit pas "**le stade du miroir".** Celui-ci, étape essentielle dans la prise de conscience de soi de l'enfant, comprend le processus par lequel naît le sentiment d'individualisation, de séparation de l'enfant de sa mère. Se reconnaissant dans un miroir comme corps autonome, l'enfant se réjouit désormais de la qualité de "sujet". Après le lancement de cette théorie de Henri Wallon, Lacan ajoute que le *stade du miroir* ne peut pas être accompli qu'à l'aide de la mère de l'enfant, car c'est elle qui guide celui-ci vers le miroir et se pose comme Autre, par rapport au "je" qui vient d'apparaître. C'est à cause de cette confusion, voire vacuité identitaire, que la narratrice fera des choix destructeurs.

Dans sa soif inassouvie d'amour, la narratrice fait une vraie passion pour un perroquet vert, qui se met sur son épaule, lui donnant le sentiment d'une déclaration d'amour: "Je suis élue!" (Bibesco: 19). Plus tard dans sa vie, un médecin lui expliquera que cette passion était due au fait qu'"on vous laissait mourir de l'inanition du coeur" (ibid: 21). L'oiseau n'est pas à vendre et lorsqu'à son anniversaire, son père refuse de lui offrir le perroquet vert, craignant que l'oiseau puisse porter le virus de la diphtérie, l'héroïne subit une crise névrotique et tente de se donner la mort. Elle est sauvée au dernier moment et sa **névrose** se transforme dans une fièvre typhoïde. Gardée au lit, elle est soignée seulement par Mlle Vignot, se rappelant que lors de la maladie de Sacha, ses parents n'avaient pas quitté le lit du petit, défiant les conseils des médecins. Après la guérison, elle est envoyée chez des parents de Cannes et constate qu'elle avait perdu "le germe de tout désir (…) je me sentais totalement incapable de souhaiter quoi que ce fût" (ibid: 38).

Selon Freud, les traumatismes psychiques détruisent "la barrière de défense" de l'organisme et le principe du plaisir "le premier, sera mis hors de combat" (Freud 2: 28). La fièvre typhoïde de l'héroïne est la somatisation de sa névrose qui met en jeu son identité. Un épisode la fait se détacher définitivement de sa mère: en l'accompagnant au monastère d'Anglet, la fillette dit à sa mère qu'elle voudrait devenir Bernardine, car dans son manque d'envie de vie, elle trouve attirante l'atmosphère de paix et d'indifférence envers la vie qui règne dans le monastère dit "de la Solitude". Sa mère pense que la fille veut s'offrir ainsi comme prix à payer pour la réincarnation de Sacha dans un autre enfant, ce qui faisait l'objet de ses prières régulières à Anglet. Elle embrasse, enfin, si fort l'héroïne que celle-ci reste choquée par la disponibilité de sa mère de la sacrifier et se détourne d'elle "pour toujours" (Bibesco: 44).

Le déni des parents va jusqu'à attendre que Sacha se réincarne dans un autre enfant, mais ils auront toujours une fille, Marie. La mère, effondrée par le fait qu'avec cette grossesse elle avait perdu la chance d'accoucher d'un autre enfant, à cause de son âge, ne veut même pas la voir, ce qui est imité par toute la famille, sauf par la narratrice. Elle a deux raisons pour s'approcher de sa soeur cadette, sa solitude et le fait que celle-ci lui ressemble beaucoup physiquement. En regardant Marie, la narratrice voit comme une sorte de double de soi qui, par

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

rapport à elle, serait douée de vie: ”Un miroir me renvoyait son image mouvante (…) Marie hérite de moi vivante; elle a mes cheveux; elle a aussi ma chambre et mes livres de classe, elle possède l'amitié de ma chère Vignot” (ibid: 49).

Mariée par intérêt assez vite, la narratrice quitte la maison parentale pour vivre avec son mari à Cannes. Sa seule joie est de garder un amour pur pour sa soeur Marie, qui est perçue, selon elle-même, comme “partie intégrante de mon amour propre (…) je l'aime vraiment comme moi-même” (Bibesco: 51). Nous voyons donc que l'identité défaillante de l'héroïne trouve dans sa soeur cadette un point d'appui important.

Mais le vrai dérapage apparaît avec la visite en Russie, à Gatchina, où vivent sa tante et sa grand-mère du côté paternel. Celles-ci lui trouvent tout de suite une ressemblance physique étonnante avec son arrière-grand-mère, Maria Serguïevna Dalgoroukine, surnommée La Rose de Saint-Petersbourg. L'absence d'identité propre s'allie avec cette double ressemblance physique avec d'A u t r e s. On lui montre une tabatière qui contient le portrait de son aïeule et le portrait du frère mort de celle-ci, Alexandre. On lui raconte l'amour incestueux de ces deux-là, le mariage forcé et précipité de la jeune femme et le suicide de son frère, terrassé par la douleur. On lui promet de lui faire lire leurs lettres d'amour, dans lesquelles ils s'appellent l'un l'autre “Aphéridon” et “Astarté”. On lui apprend qu'en entendant que son frère était mort, Maria Serguïevna avait subi une crise de folie, folie qui l'accompagnera toute sa vie, dans des crises terribles.

Toute cette histoire naît chez l'héroïne un **désir mimétique.** Dans son essai *Mensonge romantique et vérité romanesque,* René Girard trouve un schéma triangulaire selon lequel les personnages romantiques désirent à travers un **modèle.** Ce modèle est nommé “**médiateur**” et le désir du héros, qui, en voulant imiter un personnage idéalisé, espère toucher à son objet aimé, est nommé “désir mimétique. Dépourvue de conscience de soi, la narratrice se met à imiter ce couple amoureux en se servant de l'image de son frère mort, Sacha. La coïncidence des noms propres est presque superflue. Dans son dérapage, elle se demande: “ Que fût-il arrivé de moi si Sacha avait vécu?” (ibid: 67). En fait, à la mort de Sacha elle avait deux ans, donc elle n'a même pas connu vraiment son frère, qu'elle investit avec tant de passion interdite, comme elle s'investit elle-même, d'après le modèle du couple de sa famille, disparu il y a cent ans.

Restée veuve précocement, la narratrice travaille dans le service d'anesthésie d'un hôpital une fois que la guerre entre l'Autriche et la Serbie est déclarée. Elle garde donc la proximité avec la souffrance. En visitant sa mère, elle la trouve dans le même délire d'entretenir le fantasme de Sacha vivant. Celle-ci l'imagine faisant la guerre brillamment, devenant vite général d'armée et même coupant “la gorge du Kaiser avec son sabre japonais” (Bibesco: 71). La narratrice fait une observation intéressante lorsqu'elle voit sa mère comme si elle portait encore dans son ventre Sacha et lui donnant sa propre vie:”…elle continuait sa gestation sans terme; les mouvements de son enfant l'agitaient sans cesse; enceinte d'une ombre, elle n'en pouvait être délivrée (…) Il vivait aux dépens de sa raison; plus il était présent, plus elle était absente” (ibid: 71).

Revoyant sa soeur cadette, âgée de dix-huit ans, la narratrice découvre que sa soeur cadette a les mêmes habitudes qu'elle, parmi lesquelles celle de se regarder longtemps dans le

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

miroir. Le geste est très significatif pour la quête d'identité de deux femmes qui n'avaient pas connu l'amour maternel, ni une séparation naturelle d'avec elle, et qui étaient restées à attendre d'être reconnues et aimées. La plus âgée des deux soeurs, la narratrice, celle qui se sent avoir "fini de vivre au moment où elle [Marie- n. a.] a commencé" (ibid: 45), s'investit affectivement dans son double, animée par l'amour et dans une quête peut-être pas consciente de soi-même :" Que de fois me suis-je vue en rêve travaillant au bonheur de Marie!"(ibid: 95). Mais à la place du perroquet vert, objet surinvesti d'amour jadis par l'héroïne, Marie tombe amoureuse d'un jeune homme, Anglais, qui est sot et ne semble pas l'aimer.

La perturbation identitaire de la narratrice continue de se manifester après la visite qu'elle fait à Stockholm, où elle avait été appelée par son père, malade, afin de régler les affaires de celui-ci. Il meurt et l'héroïne rencontre une amie proche de son père qui lui confie son fils, Félix, âgé de vingt ans, qui aurait "une mission sainte" (ibid: 100), celle d'enlever le Tsar, prisonnier des Bolcheviks. Dans ce but, il devrait se travestir en jeune femme, ménagère de la narratrice, pour arriver sans problèmes en France, ensuite prendre le faux nom de "Sacha" (encore une coïncidence de nom superflue), passer pour le frère de la narratrice et partir, enfin, en Russie. Entre temps, la narratrice apprend que Marie s'était donné la mort en apprenant que Page, le jeune homme qu'elle aimait, était amoureux et voulait épouser une femme de moeurs légères. Dans une lettre, Marie aurait écrit "J'ai désiré la mort…" (ibid: 105). Dans sa rage de savoir sa soeur morte de douleur en amour, la narratrice veut la venger en faisant Félix tomber amoureux de sa sœur…morte. Elle n'accepte pas, en fait, que son double soit mort, qu'elle soit elle-même morte une deuxième fois, la première fois par son âme, la suivante par le corps de sa soeur. Comme Marie est morte, elle séduit le jeune Félix tout en l'imprégnant de l'image de sa jeune soeur de dix-huit ans.

Cette dégringolade d'une identité touche donc à son sommet: la narratrice s'identifie à Marie et elle imite sa mère, qui refuse de faire le travail de deuil. Comme sa mère, elle essaie de tenir en vie la disparue, en la proposant à Félix. D'autre part, elle recommence à rêver à Félix comme amoureux, poussée par le fait que celui-ci doit passer pour son frère, un autre frère mais vivant, en renouvelant le fantasme du couple frère-soeur incarné par Marie Serguïevna et Alexandre.

Découverte un peu rocambolesque, le désir mimétique avait été nourri même par ce couple d'il y a cent ans: les noms qu'ils prennent l'un pour l'autre sont empruntés aux *Lettres persanes* de Montesquieu, qui avait écrit l'histoire d'un amour incestueux entre Aphéridon et Astarté. Comme dans les romans des romantiques, une dernière découverte prolonge le romanesque accentué du texte : Félix part en Asie, pour sa mission, et la narratrice apprend que celui-ci est son frère réel, fils de son père et de M-me Soltikof. Elle refuse désormais de le contacter et d'attendre à le voir. Le désir mimétique est donc représenté d'abord par le couple d'aïeuls, ensuite par celui formé par la narratrice et Sacha, enfin par la narratrice et Félix.

La fin nous présente la narratrice qui décide de se retirer dans un monastère catholique en Inde, afin de "professer le renoncement" (Bibesco: 126), d'y trouver "le silence parfait" (idem). La narratrice s'avoue être de celles "qui ne livrent leur coeur qu'une fois", "créature intraitable" (idem). Elle se rend compte de la pauvreté aïgue de son identité en disant que toute

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

sa vie elle n'aurait été que *la soeur de quelqu'un* : de Sacha, de Marie et de Félix (ibid: 125). Pas d'individualité donc, pas de destin sauf celui d'accompagnatrice (tragique) d'un Autre.

La figure qui hante ce texte -sans être quelqu'un de vivant- est bien sûr celle de Sacha. La narratrice admet le rôle décisif joué par son frère dans sa vie: "Il a commandé ma vie, il l'a conduite par des détours étranges vers des fins que nul ne pouvait deviner; il fut sans être, il agissait sans avoir de poids, de mesure, de contours et de mouvements, il a été pour moi comme ce héros qui, sans paraître un seul instant sur la scène, donne son nom à la tragédie classique ou il n'est question que de lui" (ibid: 15).

Ce que la narratrice cherche désespérément, c'est l'amour de sa mère, qui aurait été vital dans sa construction identitaire, et à la suite de la désertion de celle-ci, la narratrice, au-delà de ses dérapages fantasmatiques de couples frère-soeur incestueux et du reflet de miroir avec sa soeur cadette, elle ne peut faire autre qu'imiter sa mère dans le refus de travail du deuil. Comme elle, la narratrice refuse de faire le travail de deuil de son frère Sacha, ensuite de Marie. Comme sa mère, elle reste bloquée dans le deuil même si elle envisage d'échapper à ce poids terrible en cherchant la paix de l'âme dans un monastère, pour le reste de sa vie.

Il faut souligner que ce retirement pieux ne signifie pas sa guérison du deuil! Guérir du deuil signifie, pour Freud, que l'endeuillé "redevient libre et sans inhibitions" (Freud 1:8) tandis que la narratrice envisage la mort comme une occasion, dans son esprit, de rejoindre son frère Sacha et sa sœur Marie. Pour les parents de l'héroïne et pour elle-même, la sortie du deuil est impossible.

BIBLIOGRAPHY:

Bibesco, Marthe, *Le Perroquet vert*, Arthème Fayard&C-ie, Editeurs, Paris, 1928

Freud, Sigmund, 1. "Deuil et mélancolie. Extrait de *Métapsychologie*, *Sociétés* 2004/ 4 (no. 86), pp. 7-19. DOI 10.3917/soc.086.0007

Freud, Sigmund, 2. *Au-delà du principe de plaisir*, Trad. de l'allemand par le Dr. S. Jankélévitch en 1920 revue par l'auteur, http://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences-sociales/index.html

Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, chapitre « Le désir "triangulaire"», pp. 35-75 in *De la violence à la divinité*, Paris, Bibliothèque Grasset, 2007

Lacan, Jacques, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique", Communication faite au XVI-e. Congrès International de psychanalyse à Zürich, le 17.07.1949, Première version parue dans *La Revue Française de Psychanalyse* 1949, vol. 13, no. 4, pp. 449-455, http://aejcpp.free.fr/lacan/1949-07-17.htm

Millet, Pascal, *Le Deuil* (2006), Université de Franche-Compté, http://classiques.uquac.ca/

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

MANIFESTATIONS OF INTERWAR INCONFORMISM IN LITERATURE

Lia Faur
Assoc. Prof., PhD, "Vasile Goldiş" University of Arad

Abstract: Corporalitatea începe să devină o temă în literatura românească abia în perioada interbelică, în jurul anilor '30. Schimbarea se remarcă mai întâi la nivel european, apoi devine vizibilă și în romanul românesc. Avangarda aduce cu ea nu doar noutate în creație, ci și revoltă față de limbajul considerat „pornografic" al unor scriitori cunoscuți: Geo Bogza și H. Bonciu.

Keywords: avangarda interbelică, „pornografie", corporalitate, revoluție estetică

Păcatele avangardismului

Eugen Lovinescu[1] și Ov. S. Crohmălniceanu[2] tratează subiectul corporalității prin prisma modificării ideologiilor și a mutațiilor estetice care au loc în contextul vieții literare dintre cele două războaie mondiale. Desființarea granițelor, contactul cu intelectualitatea ardeleană cunoscătoare de limbă germană, dispariția vechii gărzi, intrarea în politică a altora și punerea literaturii pe planul al doilea au creat un culoar nou de scriitori care urmăresc depășirea unui spirit considerat, în mare parte, provincial. Mircea Eliade[3] face câteva considerații despre situația romanului românesc, remarcând lipsa de „conștiință teoretică a personajelor", cu excepția lui Fred Vasilescu din *Patul lui Procust* de Camil Petrescu. Fără a da exemple, el tratează „confuzia planurilor" între artă și morală, justificând-o eufemistic printr-un „admirabil instinct de conservare spirituală". Poate fi o explicație elegantă la celebrele procese ale epocii împotriva scrierilor considerate pornografice din 1937, în care este acuzat alături de H. Bonciu și Geo Bogza.

Gheorghe Grigurcu[4] face o hartă a celor responsabili cu moralitatea în literatura anilor interbelici:

> „Pour la bonne bouche, să indicăm cîteva scrieri puse la index în anii '30. Ministrul Instrucţiunilor Publice, C. Anghelescu, socoteşte inacceptabile sub unghiul "bunelor moravuri" romanele *Ambigen* al lui O. Şuluţiu, *Corigent la limba română* al lui I. Minulescu, *Bagaj şi Pensiunea doamnei Pipersberg* ale lui

[1]E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, Editura Minerva, București, 1981.
[2]Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Editura Minerva, București, 1972.
[3] Mircea Eliade, „Despre destinul romanului românesc" în *Fragmentarium*, Editura Humanitas, București, 2003, pp. 91-92.
[4]http://www.romlit.ro/despre_pornografie_ii , România literară, nr. 3/2007.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

> H.Bonciu (acesta va face şi puşcărie!). Neamul românesc stabileşte următoarea listă a interdicţiilor virtuale: 1. Bonciu H. (*Bagaj*), 2. Geo Bogza (*Poemul Invectivă*), 3. Cocea Niculae, 4. I. Peltz, 5. Stănoiu, 6. M. Celarianu, 7. Sergiu Vladimir, 8. F. Aderca, 9. T. Arghezi, 10. M. Eliade (*Domnişoara Cristina*), 11. G. Călinescu (*Cartea nunţii*). Iar Paul Papadopol alcătuieşte un alt top negativ, în Cuget clar: 1. F. Aderca, 2. T. Arghezi, 3. Ion Biberi, 4. Camil Baltazar, 5. Geo Bogza."

Reacțiile celor considerați ca fiind reprezentanți ai pornografiei interbelice în literatură se justifică prin manifestarea ipocriziei burgheze. Ei vor scrie nu „pentru propria plăcere" cum o făcea marchizul de Sade sau scriitorul ANONIM în *My Secret Life,* ci încercând să revolte, să deschidă privirea asupra unor evidențe preluate ca tabuu-uri din istoria sexualității. Urmărind reacțiile epocii se naște întrebarea : este cu adevărat această luare de atitudine o grijă față de moralitate sau este o interdicție[5], o interogare, pentru satisfacerea propriilor plăceri a celor care incriminează?

Avangarda însăși este un spirit de frondă, o dorință de a pregăti terenul pentru venirea trupelor. Prin manifestul lor din 1945, Gherasim Luca și Dolfi Trost adresează proletariatului îndemnul la revoluție. Însă o revoluție care să cuprindă deopotrivă socialul, esteticul și sexualul.

> „Noi proclamăm iubirea, eliberată de constrângerile ei sociale și individuale, psihologice și teoretice, religioase sau sentimentale, ca principala noastră metodă de cunoaștere și de acțiune. […] Chiar sub aspectele sale cele mai imediate, noi credem că erotizarea fără limită a proletariatului [l'érotisation sans limites du prolétariat] constituie garanția cea mai prețioasă care se poate găsi pentru a-i asigura, în epoca mizeră pe care o traversăm, o reală dezvoltare revoluționară."[6]

Este interesant cum se divizează taberele pro și contra rebelilor sexuali. Mircea Eliade este când de-o parte când de cealaltă a redutei. În procesul lui Geo Bogza, el se va situa împotrivă, chiar dacă în aceeași perioadă era acuzat de „atentat la bunele moravuri", prin publicarea romanului *Domnişoara Christina*, în 1936.

Avangardiști la stâlpul infamiei

Acuzat de pornografie și „atentat la bunele moravuri", Geo Bogza nu face decât să se integreze curentului avangardist, cu *Poemul invectivă,* iar lupta sa nu este împotriva moralei, ci a burgheziei, idee preluată de la poeții decadenți a sfârșitului de secol XIX. Problema sexualității era tratată cu ipocrizie și în secolul al XVIII-lea, astfel că secolul al XX-lea vine să revoluționeze prin artă și literatură subiectele așa-zise tabuu. Michel Foucault studiază abordarea sexualității în discurs, ca formă de putere publică :

> „Discursul despre sex trebuie rostit în public și într-un fel care să nu fie destinat să marcheze o delimitare între permis și nepermis, chiar dacă vorbitorul își păstrează această distincție pentru sine (și tocmai pentru ademonstra acest lucru se fac acele solemne declarații liminare) ; despre sex trebuie vorbit ca despre ceva ce nu

[5]Michel Foucault, *Istoria sexualității, Voința de a ști*, vol. I, Traducere de Cătălina Vasile, Editura Univers, București, 2004, pp. 41-49.
[6]*Avangarda literară românească*, antologie, studiu introductiv și note biobibliografice de Marin Mincu, Editura Minerva, București, 1983, pp. 642-643.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

trebuie condamnat ori tolerat, ci care trebuie administrat, inclus în sisteme utilitare, reglementat spre binele comun, pus în acțiune în condiții optime."[7]

Simpatia lui Geo Bogza față de poeții avangardei de stânga se remarcă în *Poem ultragiant* (1930) :

„O, servitoare cu care am făcut dragoste într-un oraș murdar de provincie
Pe când eram destrămat şi stăpânii tăi lipseau de acasă
Servitoare pe care de atunci nu te-am mai văzut niciodată
Servitoare, pe pulpe cu două dungi roşii de la jartiere
Servitoare cu pântecul mirosind a ceapă şi a pătrunjel
Servitoare cu sexul ca o mâncare de pătlăgele vinete
Scriu despre tine poemul acesta
Pentru a face să turbeze fetele burgheze
Şi să se scandalizeze părinţii lor onorabili
Fiindcă deşi m-am culcat cu ele de nenumărate ori
Nu vreau să le cânt
Şi mă urinez în cutiile lor cu pudră
În lenjeria lor În pianul lor
Şi în toate celelalte accesorii care le formează frumuseţea." [8]

Aceeași atitudine respingătoare se regăsește și în proza lui H. Bonciu. Interpretarea metafizică a tragicului cotidian din opera sa este însă de factură expresionistă. Personajele constituie o galerie hilară a deznădejdii, iar doza de priapism, în sens literar, de care suferă autorul și personajele sale, ascunde „un soi de deznădejde existențială"[9], cum remarcă Ov. S. Crohmălniceanu. Bonciu este un fin observator cu o atenție acută la ceea ce percepe sufletul dincolo de realitatea imediată. Modul în care își etalează personajele, oscilează de la demonic la sacru, de la sublim la grotesc. Doza de erotism, privită în sens dramatic, înseamnă o eliberare de substanță lucidă. Eroii din romanele sale produc actul sexual cu o furie indescriptibilă. În ciuda procesului ce i-a fost intentat pentru imoralitate, H. Bonciu utilizează scrisul ca pe un manifest destinat autoanihilării din dezastrul la care ia parte inocent. El face demonstrația unui acrobat costumat în clovn, și cu toată cantitatea de scene „tari", nu reușește să vulgarizeze nimic. Proza sa devine o visătorie de adolescent întârziat înaintea miracolului cărnii:„Nu i-am spus Laurei niciodată un cuvânt de iubire, cu toate că în nopțile târzii ale Duminecilor binecuvântate, când sub mâna mea ușor mângâietoare se conturau tot mai plini sânii ei de carne tare, fecioara cobora, tremurătoare, pleoapele cu gene lungi și grele. Abia mai târziu, după ce am pierdut-o sau mai bine zis după ce mi-am închis-o în suflet, efemer, dar pentru eternitate, am înțeles că ochii ei frumoși m-au întrebat de atâtea ori: Ramses, unde ți-e trupul?
Îi scoteam sânii pe rând, întotdeauna câte unul, să-i sărut sfârcul cu evlavie și recunoștință, fără patimă răscolitoare, fără dorința posedării, ci mai degrabă cu iubirea copilului întârziat la sânul mamei." (p. 58).

[7] Michel Foucault, Idem, p. 26
[8]Geo Bogza, *Poemul invective, cu amprentele digitale ale autorului*, ediție îngrijită și prefață de nicolae Tzone, Editura Vinea București, 2009.
[9] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și Expresionismul*, Editura Eminescu, București, 1971, p. 191.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Se poate remarca o recunoștință aproape religioasă a cărnii, greu de delimitat dacă discursul sexualității cunoaște o singură direcție. Mircea Eliade, în ciuda comportamentului său straniu cu privire la acuzarea lui Geo Bogza, în 1937, revine asupra propriului discurs, în 1968, când opiniile sale privind comportamentul tinerilor *hippies* vor fi mult mai nuanțate:

> „Un lucru mă izbește de la început: în pofida excesului de sex, nudism, libertate orgiastică etc., tonul acestor texte în aparență lubrice sau chiar pornografice e religios, da, religios. Orice expresie a dragostei, mai ales a dragostei fizice, e acceptată cu emoție și reverență."[10]

Personajul Laura remarcă, așadar, incorporalitatea eroului care trece viața prin imaginar, însă scenele de acest fel nu sunt continuate pentru a nu cădea în lirism, amintirea continuă cu o scenă unde carnea ia locul evocării cuminți:

> „Mă apropiam de Șari tiptil, când se crăpa de ziuă și așa cum fata dormea cu lampa aprinsă, în semn de așteptare, cu cămașa de stambă roșie suflecată deasupra mijlocului ei îi aduceam binișor șalele pe colțul divanului, unde se trezea buimăcită, cu bulbul dinăuntrul ei agățat în craca scurtă și împietrită de sângele înspumat al trupului meu dogoritor. Nu pot să uit ochii ei frumoși de vită înjunghiată, cu care mă urmărea neliniștită, când apoi, sătul de carnea ei, treceam să mă culc în patul meu din camera vecină." (p.58)

La Bonciu nu apar crize de conștiință, dar thanatosul se insinuează în spatele fiecărei aventuri. Erotismul cărnii este când sinistru când sublim. Dacă atingerea sânilor Laurei are ceva sacru, ca imaginea unei madone, actul posesiei cărnii lui Șari este de-a dreptul violent, animalic. Domeniul erotismului apare astfel ca un domeniu al violenței unde împreunarea ia forma violului. Cât este adevărul autorului și câtă ficțiune în aceste fragmente de confesiuni care au revoltat pudibonderia unei epoci? Fără a dori să creeze un proces de conștiință, îndepărtându-se de influența psihologiei, H. Bonciu îndreaptă din când în când atenția asupra interiorității exigue deranjante într-un proces de detașare de tot ce este interior. Se poate spune că toată tehnica scrisului său nu este decât o apropiere de naturalism, prin gustul pentru instinctual, dar Bonciu este scriitorul expresionist prin definiție, neraliindu-se niciunei grupări literare românești care ar fi putut așeza viața sub cauzalitatea psihologică și socială. Ceea ce lasă la vedere în scris este „omul în patru labe", dealtfel într-un fragment din *Pensiunea doamnei Pipersberg*, lasă să se înțeleagă cheia operei sale:

> „… Să nu-ți faci iluzia că din drojdia unui borș ai putea să scrii o carte întreagă. Ești un simplu parchetar de litere. Scoți din alfabet câțiva sâmburi de roșcovă și joci țintar cu ei, până ce construiești adevăratul adăpost al unui gând oribil.
> Când te joci cu toate literele, observi că sâmburii sunt douăzeci și trei de picături de sânge, ce le lingi de pe o coală de hârtie, pe care rămâne, totuși, tocmai ceea ce ai fi dorit să dispară, ceea ce ai fi voit să ascunzi.

[10] Mircea Eliade, *Jurnal (1941-1969),* vol. I, ediție îngrijită de Mircea Handoca, Editura Humanitas, București, 1933.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

> Nu oricând se poate suporta scurgerea borșului pe care trebuie să-l întrebuințezi la smângălitul paginii, ce nu prea interesează, fiindcă meștерești în ea o vadră de sânge și o preafrumoasă provizie de stele." (p. 228)

Romanele sale nu duc lipsă nici de suflet nici de carne trupească, dealtfel *Pensiunea doamnei Pipersberg* este împărțit în trei părți: „Cartea despre carne", „Cartea despre vin" și „Cartea despre suflet". Există însă un conflict continuu între Ramses Ferdinand Sinidis și conștiința sa, care nu lasă fuziunea trup-suflet să se producă până la capăt. George Călinescu sesizează metoda dedublării[11] la Bonciu prin apariția piticului cocoșat și guraliv, o făptură ciudată cu cap pleșuv, care-i mușcă necontenit din inimă, de fapt propria-i conștiință. Apare și Omul cu ciocul de aramă – sufletul, cel care îl va ucide pe Ramses în cel mai banal mod posibil: cu o frigare pentru adunat caiele din asfalt. Conștiința îl macină pe Ramses permanent, este trează când e pe cale să-și piardă sufletul sau averea, dar nu pare a-i înțelege drama existențială. Îl judecă în fața altui pitic-conștiință, cel al lui Peter Altenberg, deoarece se poartă cu femeile ca un măcelar, după ce le adulmecă, le întrebuințează, se descotorosește de ele ca de niște ghete vechi. Copilul din piept are intervenții repetate: „Ramses, unde ți-e sufletul?" (p. 80), „Ramses, vreau să mor!" (p. 90), dar i se răspunde cu îndesarea unui căluș în gură. Nu mai știi cine este responsabil de tot spectacolul care îl va conduce pe Ramses la sinucidere. Cu pictorul expresionist Egon Schiele împarte aceeași femeie, pe bruneta Hilda, îmbrăcată ca în picturile lui Klimt. Pictorul i-o cedează pentru că doar așa ar a putea realiza chipul lui Eros, născut din suferință. Profită de faptul că Ramses nu o dorește pe Hilda și o posedă ca un nemernic, în mod automat, lăsând-o „ca o zdreanță fără preț" (p. 90). Trupul său este însuși bagajul pe care îl cară ca un hamal cocoșat. Femeile care îi trec prin pat se comportă ca în actul unei purificări. Se lasă posedate, pradă animalității lui, îi fac jocurile, îl venerează. Totul pentru a contribui la asasinarea sufletului pe care-l reclamă constant.

Concluzie

Corporalitatea a stârnit dintotdeauna interes anatomic sau erotic, cu atât mai mult tratarea corpului ca subiect literar. Fiecare dintre cei doi autori are doza sa de autenticitate, prin construirea unei ficțiuni care amestecă elemente ale realității sau convingeri personale. În operele citate se face apel la corp nu pentru a brava, ci, mai degrabă, pentru a-l aduce ca martor al apărării în experiența fiecăruia, parafrazându-l pe G. Crăciun, pentru că „trupul știe mai mult".

Carnea în sine este concupiscentă atunci când este golită de spiritul care o animă, se consumă ca un corp animalic, instinctiv și primar.

Orizontul de așteptare al celor doi inițiatori ai manifestului avangardist, Gherasim Luca și Dolfi Trost, era de a împiedica ceea ce avea să urmeze: o dezumanizare a ființei, sub masca credinței nestrămutate într-o utopie. Suprarealismul avea să fie înlocuit cu „proletcultismul"

[11] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982, p. 900.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

sau „realismul socialist", instaurându-se așa-zisa „dictatură a proletariatului", programat să procreeze sub observație.

BIBLIOGRAPHY

Avangarda literară românească, antologie, studiu introductiv și note biobibliografice de Marin Mincu, Editura Minerva, București, 1983.

Bogza, Geo. *Poemul invective, cu amprentele digitale ale autorului*, ediție îngrijită și prefață de Nicolae Tzone, Editura Vinea București, 2009.

Bonciu, H. – *Bagaj*…, *Pensiunea doamnei Pipersberg*, Studiu introductiv de Adriana Babeți, Editura Polirom, Iași, 2005.

Călinescu, George. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982.

Crohmălniceanu, Ov. S. *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Editura Minerva, București, 1972.

Crohmălniceanu, Ov. S. *Literatura română și Expresionismul*, Editura Eminescu, București, 1971.

Eliade, Mircea. „Despre destinul romanului românesc" în *Fragmentarium*, Editura Humanitas, București, 2003.

Eliade, Mircea. *Jurnal (1941-1969),* vol. I, ediție îngrijită de Mircea Handoca, Editura Humanitas, București, 1933.

Foucault, Michel. *Istoria sexualității*, Voința de a ști, vol. I, Traducere de Cătălina Vasile, Editura Univers, București, 2004.

Lovinescu, E.*Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, Editura Minerva, București, 1981.

Oișteanu, Andrei. *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură*, Editura Polirom, Iași, 2016.

Sebastian, Mihail. *Jurnal* (1935-1944), text îngrijit de Gabriela Omăt, prefață și note de Leon Volovici, Editura Humanitas, București, 1996.

Sora, Simona. *Regăsirea intimității, Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Editura Cartea Românească, București, 2008.

http://www.romlit.ro/despre_pornografie_ii

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

CHILDHOOD IN TRANSITION AND SELF-ACCEPTANCE OF IDENTITY

Marius Nica
Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești

Abstract:The paper aims at presenting the way in which Liliana Corobca's novel Kinderland builds up a special universe of childhood which loses its innocence when crossing a period of transition, mirroring the greater one of the society on the background of which destinies interweave. The child's conscience forces the reflection upon identity and this is what we try to emphasise: assuming individual and/ or collective identity. In the macro-text there are identities being assumed at geographical level, at the symbolical level of the Country.

Keywords: childhood, communism, identity, axis mundi.

The main character in Liliana Corobca's novel, Cristina – a girl who is "slender and petite, only skin and bone, so much so that one would think the next gust of wind will carry her up and away"[1] (p. 10) – is a 12 year old child, at the start of her adolescence, at least according to the psychological way of defining ages. Left home by her parents, who went abroad in search of "big money", she has to tend to the household and her two younger brothers. Cristina is now the older sister who protects her brothers "now he doesn't tell her (Cristina) who is beating him up for fear he would be left without a playmate" (p. 10).

Everything is seen through the conscience and mind of a 12 year old child, at the beginning of adolescence, a period which "forces one to reflect on one's own identity and to identify one's values, interests and abilities, to evaluate one's capacity of making decisions and of dealing with various situations"[2]. The fact that Cristina is always referring back to the past "when I was little and I wanted to play… they would send me along" (p. 58), "before, I had long-long hair and my mum used to rinse it with vinegar" (p. 60), not so much as with sadness but with loneliness, represents her permanent connection to herself, a child dependent of her mother, a child who used to feel safe in her mother's authority. The shift between reminiscing and gaining independence – "I can't (braid hair). I've never even thought I could" – (p. 61), is the symbolic imagine of crossing from childhood to adolescence, when the child is trying to cut back on the family dependence, thus searching for personal autonomy.

[1] All translations by the author of the article (M.N.).
[2]Nircas Vendal, *Constituirea identității de sine*, https://www.academia.edu/5861246\, accessed on 7 June 2016.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Earning independence gradually is becoming something Cristina does without thinking; it is an important element of her identity. She knows she is a child, but she is waiting impatiently to enter adulthood "… when mum came home last time, she brought a packet of special toiletries, for women, she said. […] I can hardly wait to stick one to my underwear" (p. 76). The image of the pubescent teenager is created not only at the senses level "but what I liked the most was when she grabbed my chin with her fingers and looked me straight in the eyes, just like in the movies and kissed my cheek" (p. 71) but also at the attitude level "I'm an accomplished person (because she was kissed) and a big girl" (p. 74). Sexuality is subtly overlapping innocence. Liliana Corobca manages to create an opposition between Cristina's innocent sexuality and the early sexual maturity of some of the girls in the village. Veronica, a librarian's daughter, only three years older than Cristina, becomes her uncle's lover, thus being frowned upon by the women in the village. Therefore, by referring to herself and to other girls in the village, whose sexual experience is more advanced (having their period, kissing, etc.) Cristina is identifying herself as an element of the rural society she is a part of, but, in the same time, she acknowledges her individuality as a distinct person. Cristina does not try – at least not consciously – to search for her identity in the past, she is aware of her age, she is discovering her sexuality and she wants to be seen as an adult. Viewed as a continuation of shaping the image of the Country, (which can symbolically translate the Republic of Moldova or Romania), the person, and taking into account the time frame (the action in Liliana Corobca's novel takes place after December '89), Cristina could be the continuation of the very shape of this image, an image of post-Communist Romania when, on the one hand, Romanian people start feeling more free (in the communist era everything related to sexuality was considered taboo, with the woman being the prototype of a "colourless, perspiratory and sexless"[3] character); on the other hand, the Country, when discussing the stage of identity development it was in at that time, seems to be just like a child whose parents abandoned him and who is yearning to be seen as an adult, but who, in the same time, feels nostalgic about the uncertainty he used to feel in the past (especially the false economical safety, so common in the Communist era).

Belonging to a group, as a part of social identity, is oscillating (a normal process in adolescence) between the conformist I (prevalent at her age) and the *Self*, according to Mead's definition[4]. The conformist I is noticeable when Cristina, together with other girls, performs

[3] "The proletkultist texts, artificial and written mostly on command, imposed a type of feminine character that was colorless, perspiratory and sexless, willing to give away the little erotism she had left to her work, from dawn till sunset, three hundred and sixty five days a year in order to give the Party, the Soviet Union and Comrade Stalin winter coats, piglets and as mush corn as possible" 50 Ion Manolescu, Sexualitatea în poezia comunistă autohtonă, în România literară, no. 10, 2001, http://www.romlit.ro\ sexualitatea_n-poezia_comunist_autohton, accessed on 8 June 2016.

[4] "We say about an individual that he a conformist when he has the same opinions as his neighbors. In this situation he isn't more than a «Me»; his adaptations insufficient and are produced unconsciously. In opposition with this «Me» there is the indivudual with a well-defined personality, who reacts to the attitude organized significantly different. In this case, the «I» dominates the experience. These two phases, which appear constantly, are the most important of the self". Mead *apud Identitate socială şi identitate personală*, http://www.scritub.com/sociologie/psihologie/Identitate-sociala-si-identita23647.php, accessed on 7 June 2016.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

some sort of ritual which consisted of a boy and a girl lying on top of each other, inside a circle made out of twelve girls (on the inside of which a „woman-girl" had danced), with the purpose of summoning the rain and rich crops, as well as sending away the draught and diseases, or bringing their parents' home; a sort of rainmaker with a twist. The Self, as personality builder, makes its presence notable, sometimes, through remorse "I am still sorry we couldn't save it (the dog killed by a child from the neighbourhood). We should have gone in the night, with Dan, to untie it and bring it with us" (p. 101).

The need of belonging to a group can be seen as a metaphor of longing; Romania wanted to adhere to the continental nations because, on the one hand, the need of economical safety still remained – the attempts of attaching itself to the European Union are well-known – or, on the other hand, if we were to think about the fictional space, about The Republic of Moldova to be more precise, this need can also be perceived as the struggle to show that both Moldovans and Romanians have the same origins (performing the rebuilt myth). The efforts of the Bessarabian to prove they have common roots with Romanians are well-known and what is also well-known is the disappointment caused by the indifference and the anti-Bessarabian and anti-Romanian attitude that both nations display. The writer Maria Şleahtiţchi makes a pessimistic synthesis, in an interview for the "Contrafort" magazine[5] "of the sad reality in which a very small number of Bessarabian writers speak Romanian, thus, the first step toward a cultural identity, which is one of the main elements of social identity, is made with great difficulty and more often than not is followed by one step back.

The heartache of the child missing their mother "sometimes, after talking to you, my soul weighs so much!" (p. 65) is not uncommon "every family has someone working abroad" (p. 17) "we are nothing but children (the children from the village) abandoned and grounded by our parents and the world around us" (p. 104). It is a world of abandoned children, it is *Kinderland.* Therefore, Cristina identifies herself with the group of children. Cristina's suffering is the same as for other children in Romania, children abandoned by at least one of their parents, children left in the care of relatives by parents gone to work abroad. Kinderland is the Country of abandoned children. It is the country where children and old people prevail; the country which the adults left from economic reasons, but they are not coming back to.

The moments that make the connection with adulthood alternate with the innocence and gullibility of the child who believes she can move mountains "maybe she can feel we are all thinking of her (of their mother) and she calls us" (p. 92), "the mind must be educated, disciplined… The wish in my mind is for mother to come home […] you go with it, with this wish, at a crossroads, at night […] For the wish to come true, you must break the egg and leave the yolk in the middle of the road, but this isn't enough, you are the one that sends the

[5] ".more desolate another reality appears to me. The poor way in which the Bessarabian writer speak Romanian, with the exception of a small minority. Thus, it seems that the cultural integration [...] doesn't occur with the participation of all writers, but with the effort of those who want to be integrated and who cannot find their purpose except in native cultural environment". *Anchetă printre scriitori: Basarabia și România-un deceniu de integrare literară,* în „Contrafort", no 12, 2002, December, http://www.contrafort.md\old\2002\98\265.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

wish, the egg doesn't turn into a bird which can carry your wish away" (pp. 154-155). What is also typical for the child she continues to be is the reverie, the withdrawal to an ideal realm, a village for the "good children", not all children, only the good ones; a village unreachable by other people who can spoil it with their meanness, a children's village, without any longing, malice or waiting.

Although she is overwhelmed with chores that are too difficult for her, Cristina doesn't lose the kindness typical to all children, when she finds out that a child is sent by his mother to steal from them, she doesn't punish him, but lets him, under her supervision, to take a few things. This is also the moment when the helpless child she sometimes is needs to depend on a strong parental figure to protect them, a feeling that is augmented when a man from the village steals from the sand they were playing in and as a consequence they have to seek for their uncle's help.

Beyond the innocence, the gullibility, the generosity and the wish to be called an adult, there is the need of behaving like the child that she is. And it is not about the desire to go back to the past with everything it meant, but about the need of being a child now, the need of hearing her mother calling her "baby", of her mother waking her up with caresses, the need to feel nurtured and spoiled "we have become old from all this responsible and mature waiting and we become children again when mother is home" (p. 186), it is the need of being a child under the protection and security provided by a strong figure. It is, metaphorically speaking, a country which has still remained a child who cannot help its own children, an undeveloped country which cannot even help itself. It is the Romania left home waiting for those who went away.

At text level, the fictional image is that of the path that an individual has to cross in order to find and assume their status. Cristina is a teenager who has barely begun to build her identity, aware of the fact that she is a child. It is a path of identity which reveals a person waiting for self-discovery as a forever child wishing to become an adult. On the other side of the fictional image, there is the reality which is metaphorically reflected, an existential road to finding one's identity. It is the path of a former Communist Country suffering from amnesia and therefore vulnerable to the regime, accepting not only forum idols, but also theatre idols, waiting for something to be given by the "humanitarian Communism", maybe a new identity.

The rural society in *Kinderland* and Cristina's parents seem to be able to see but in the same time be blind. Seen through the eyes of a child, the Moldovan village where the little girl lives is one almost deserted by adults, a village where a child whose parents are home is considered to be high on the ladder of power, a child whose mother was home was a powerful child who was safe. At some point, Stefanel, a little boy who only lived with his grandmother (his mother went west to work) and was torturing his own animal, beat up another child. But that child "had a mother", which meant he was a strong and safe child and Stefanel was punished. Social divergenceis represented in the novel both by presence and by absence. Went away to make a living in a world that is different from the one left behind, only a few parents manage to take their children with them; most children are left in the care of their grandparents and sometimes even left to fend for themselves.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Cristina's rural world is, thus, divided into three: her parents, the small society (the children) and the big society (the adults in the village), the latter being some sort of defender, similar to Gulliver, only smaller. The closest divergence in the adult world is represented by Cristina's parents. The stream of consciousness makes their memory appear only as flashbacks in the child's mind, although she is constantly thinking about them. Her father, gone to work in Russia, symbolizes power, the authoritative figure that keeps her safe – "when dad was home he used to chase away the sparrows from the swallows' nest" (p. 84) – and in the same time the teacher of nature science "mom said to ask dad about the chicks. Dad said that the chicks were surely dead and that the swallow would lay another set of eggs" (p. 93). He is the one who is telling her why the sown hills have different colours, the one who is describing the colour of the forest, of the grass or the corn, according to the season, the one who shows her the ways of the world, as stated by Mircea Vulcanescu[6]. Her father is the person who presents her with the wonders of the world (the small stream that was dried up by people during the famine, the large river which runs under the bridge that the Soviet Russians had built "when stone was real stone", a river that is now used as a dump site and a meeting point for thieves, etc.) Her father describes to her, in simple words, the path from real to simulation[7]. The stone or brick, which is the main element in building houses, becomes a symbol of the illusion of stability and strength when it is used to draw on fences or houses. Liliana Corobca succeeds in including two philosophical ideas in a story told in the middle of nature, on a caravan which carries a father and his daughter down a country road. It is what Mircea Vulcanescu called *understanding the world.* With her father, Cristina considers herself the best and most beautiful child "after I would put on my hat (which he bought) he used to say: let's go, my daughter, for a walk around the village so the people can see what a beautiful girl I have" (p. 52). It is another image of Olguta beside an old man Gheorghe, where the latter is embodied by the young and strong father. Even though he is far from home, she sees her father with love and compassion in her eyes, and she doesn't hate him for not being there for her, but understands him and knows that it is them, his children, that he is sacrificing everything for.

Her mother teaches her how to take care of the household, how to tend to her brothers, but she is also the one who is hiding the pain of coming home in small chores around the house and the one who Cristina always sets her standards according to "whatever mom does, it is the best". In the centre of Cristina's longing for her parents, there is her mother, for she is a symbol of the household, of feeling loved, protected and carefree. When she comes home, she cooks and cleans, comforts her sons and tends to their education and Cristina becomes a child again. She is a sort of *Alma mater*.

The two images of Cristina's parents, the adults who went away to find work, are, on the one hand, a cruel reality that Romania has had to deal with for a while. The reality of young people who have to leave, but also of adults, parents, who let their growing children be looked

[6] "time is nothing more but the world changing", Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenţei*, Eikon, Cluj-Napoca, 2009, p. 46.
[7] The words *simulation* and *simulacrum* are defined by Jean Baudrillard, as a replacement of the real with the signs of the real, in *Simulare şi simulacre. Precedenţa simulacrelor*, Idea, Design &Print, Cluj, 2008, pp. 5-8.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

after by relatives or, in some cases, by no one at all. More often than not, this creates not only a mentality ("in order for me to make something of myself, I have to leave"), but also a huge discrepancy in cultural and economic development. The former is relevant as the children who are left to their own devices by the parents who work abroad have a tendency to disregard school as an important factor in their development[8], therefore, culture, deprived of the young people's interest, cannot develop. Moreover, many of the children whose parents didn't go to work abroad have started to consider working outside the country the only way to make a decent living (where to live means to barely make ends meet). The latter, economy, experiences a decrease due to the departure of the working force[9] and the intellectual capacities (a lot of intellectually endowed young people leave the country because of this).

On the other hand, continuing the metaphorical image of the Country, the two parents represent the country outside the borders, people who had to grow up abroad, and whom the children left behind long for, in the hope that they will come back to help them develop and grow. This Country represents a symbol of coming of age, but it isn't enough to follow its evolution.

Social divergence creeps into Cristina's life first through the children who, pushed by poverty, become selfish and unkind. Cristina remembers when, chosen prom queen at school on account of her beautiful dress, she comes home with the dress ruined, without being able to understand who did that and why. Another child, who had received a mobile phone, brings it to school only to watch helplessly how the other children, out of sheer spite, destroy his present. All of these make Cristina wish for a village only for the good children. These behaviours, which according to the specialists could be caused by a cerebral region called *amygdala*, are closely related to the parents' attitude which can determine a child's aggressive or vindictive conduct[10]. The world of the village children is a world of abandoned children, either by one parent or by both. The children are unhappy, abused by their parents who very often find refuge in Cristina's house, who sometimes tries to persuade her younger brother to stop crying by telling him that for children who have a violent father life is even more difficult.

---

[8] A study carried out by the *Save the Children* organization, shows that abandoning and skipping school, but also a decrease in the interest towards school, issues appeared also from a poor understanding of the lessons, represent one of the reasons for worrying regarding the children whose parents went abroad to find work in *Situația copiilor ai căror părinți sunt plecați în străinătate*.
http://www.salvaticopiii.ro/upload/p0001000100030001_Situa%C5%A3ia%20copiilor%20ai%20c%C4%83ror%20p%C4%83rin%C5%A3i%20sunt%20pleca%C5%A3i%20la%20munc%C4%83%20%C3%AEn%20str%C4%83in%C4%83tate.pdf, accessed on 17 June 2016.

[9]A piece of news for the Digi 24 channel warns about villages remaining without people, choosing as an example a village in Sibiu. *România depopulată. Satul îmbătrânit, în care părinții își așteaptă copiii plecați la muncă, în străinătate.*
http://www.digi24.ro/Stiri/Digi24/Actualitate/Social/Romania+depopulata+Satul+imbatranit+in+care+parintii+isi+asteapt, accessed on 17 June 2016.

[10] Mirela Zivari, *Psihologia copilului: Metode de disciplinare*
http://www.mirelazivari.ro/psihologia-copilului-metode-de-disciplinare, accessed on 17 June 2016.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

But, in this world of children, Cristina manages to make a friend, Alisa, a girl who came to visit her grandmother and who symbolizes the mythical and archaic voice of the conscience of being. She provides Cristina not only with an insight on the mystical world of the village, she knows all the crossroads where you can send wishes from and all the places with live or dead water as well as their healing powers, but also an insight on the mystery of understanding people, seen from a magical perspective of the witches, of the kind people who can save the village, of the people who can sense each other, the same as animals, without them being aware of it, of the people as energies. The crossroad, Alisa tells her, is the place where positive energies gather, because it is the place of kind thoughts, and because people meet there, and people who haven't seen each other in a long time are happy to be reunited; people start towards the future from there, with good thoughts; the thought is like an energy that can help you if it is a good one or can sicken you if it is a bad one. Alias appears to be the symbol of a mystical and Christian philosophy of life and thus she plays the role of the grandmother, a grandmother who initiates her granddaughter in the ways of the world, in the typical Romanian style of blending the sacred with the profane, as Lucian Blaga mentions in *Trilogia cunoasterii.* The sacred, the divinity as energy and the man as part of this energy, the way it is presented in the Orthodox religion, fuses with the profane, the breaking of the egg, "boiled at the armpit", at the crossroad in order to send the wish of the parents' return.

In Romanian mythology, goblins are demons that are spawned into the world from an abandoned egg which was kept warm by a person at their armpit for a certain period of time. These goblins grant the person, who sells their soul, any wish in exchange for food, water and tobacco[11]. Warming up the egg which then has to be broken at the crossroad in order for the wish to be granted is, therefore, a ritual derived from mythology.

In the social divergence, the grown-ups seem to be an adult version of their children, except that carelessness and envy are in this case the basis of human behaviour in this society. Similarly to children, grown-ups can be good or bad. When Dan, the middle child, is stung by a tick, Cristina cannot convince any of the neighbours to come and remove the tick. Moreover, it looked as if the whole village had fallen silent and the girl's cry for help could not resonate in any of the houses. When a stranger stops to rest at the fountain it is him that, persuaded by the girl's constant stare, comes to take the tick out. The rather amusing way in which this event is presented (the man who, judging by his appearance, could just as well have been Death itself coming frightfully closer to the tick, rattling its teeth. When the man asks for brandy to disinfect the wound "he wants to get drunk and throw my brothers over the fence" (pp. 7-9), her imagination, made darker by fear, cannot diminish the tragedy of the scared child who is struck by the neighbours' disregard. It is the first image depicted in the novel which captures not only the essence of the novel but also the prevailing attitude of the adults, carelessness (sweetened here and there by a grandmother who gives them pears or an aunt who sends them pie).

Lack of caring is like a disease that spreads to all the neighbours; even to the social worker whose only attempt at doing his job is to ask the children whether or not they are feeling

[11] Ion Ghinoiu, *Mitologie română:dicţionar*, (Ed. a II-a rev.), Univers Enciclopedic Gold, București, 2013, p. 262.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

depressed, as if they knew what depression was, or to throw some pamphlets about parental love, over the fence. The same thing happens when humanitarian aid is also thrown over, but it only consists of a *Kinder* egg. This is, in fact, another side to carelessness, but one that bears the resemblance of protection. It is the way in which society shows the world that it is able to take care of its children. Sadly, this image conveys, rather faithfully, a bitter truth of communist society. Dating back from the previous political regime when "we would pretend to be working, they would pretend to be paying us"[12], or even from an ancestral past, from the Romans, this superficiality not only has survived, but is has also been transformed, taking under its black wing the love and care for the helpless children. It is the image of a country incapable of defending its future, the image of a country diseased on the inside, a country which cannot change a system still faithful to communism, as if time stopped in 1990.

The adults' violence passes through the child's filter as a neutral observer. Rodica, a young woman from the village, commits suicide to escape a violent, jealous husband, with a primitive mentality; Veronica, a teenager fallen prey to her drunkard of an uncle's sexual desires; two men who are fighting, until one of them dies, for an adulterer whose husband had gone abroad to work; fathers who beat their children mercilessly, etc. What's more, conjugal violence becomes a spectacle for the children (who are a sort of Caragiale without any humour) "Yesterday there was a carnival in the slums near the school. We went there too. Uncle Andrei hit aunt Agripina again. He wouldn't stop until the ambulance came" (p. 129).

A sad display which changes its quality form and even though it is educational, it is transformed into a negative example for the future people who, in their innocence, imitate the adults' behaviour by creating a parody in the *Kinderland* game. Thus, there are characters such as teachers who feel girls up or who, typical for Caragiale's plays, try to scare "the shoed up cattle" that are not afraid of their yelling; the corrupt policeman who is on the thieves' side or who pays thugs to convince the well-off villagers to pay a protection fee. It is a corrupt and unjust world which continues it cancer-like evolution, the same as a disease that keeps spreading. At text level, the divergence is seen either as a badly built past or present, or as false friends and new acquaintances, or even as a society which is enfolding before the viewer, who can be an adult or a child, with its two ages (adulthood or childhood). It is a divergence which the human being, young or old, watches with mistrust and innocence. A divergence which is not exactly a pleasant one, with small exceptions, and which, irrespective of the physical distance between it and the viewer, still appears to be far away.

Projected metaphorically as reality, the divergence distinguishes more aspects: the aspect of post-communist society as seen through the eyes of the Western society; and what they see is a country of savages and beggars, a country where cheating is the main occupation

[12] Ion Simuț, *Comentarii Critice: Ce s-a întâmplat cu literatura română în postcomunism - Simptomatologie generală,* „România literară", number 6, 2008.
http://www.romlit.ro/ce_s-a_ntmplat_cu_literatura_romn_n_postcomunism_-_simptomatologie_general, accessed last on 02 June 2016.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

and it cannot be annihilated by the scarce examples of moral and intellectual value. Divergent are also the ones forced to go abroad in order to make a living and who are awaited by the people left behind to come back and help them grow-up. The few valuable people who stayed have been trying, in a time of commercialism and persecution of the intellectual elite, to form new thinking habits; they are thought to be blind people whose perspective goes beyond the boundaries of a materialistic society (ideology). Divergent are also the Communists who marched right through the garden of history in their iron boots and tore apart the national roots; the Communists who completely transformed this tortured country into a past covered in a demagogical speech that transmits nothing and put it behind bars while inducing amnesia through Murti-Bing pills.Divergent is the Country itself, when it looks back on itself as if at a show where violence and corruption are the main themes in a *Kinderland* game. This country seems to have been born old (when Communism changed its identity) and only later did it become a child; a helpless child who doesn't understand its past, is unable to accept its present and cannot make a future for itself all the while watching, like a person suffering from amnesia, an immigrant or a child, the entirety of these aspects.

Cristina is the one who has to play the part of her parents and she does it to the best of her ability, if we were to consider her age: "at 12 years old the children are *big grown-ups* and they are responsible because they have to take care of the younger children. At 12 years old they don't cry after their parents, but they clean the whole house on Fridays or Saturdays" (p. 61). *Big grown-ups* seem to be words of encouragement told by an adult, sometimes even by a child to himself, words which are contradictory to the image of the children who don't have to take care of younger brothers, or cook, children who are being bathed, put to bed and given an education. Those words come from the responsibilities Cristina's parents placed on her shoulders (when she talks to her mother, Cristina is asked about food, if they were beaten, if they had clean clothes, if the house was in order).

Her mother's words and gestures are always present in Cristina's mind: she saves money and food, but keeps in mind that they need their vitamins, that is why she gives her brothers dairy products; she comforts her brother Dan, when he cannot bear their parents' absence, by telling him that he was all grown-up now; furthermore, in order to stop her brothers from suffering she compares the situations, just like an adult would do, of having an absent father, which is not so bad, to having a violent but present father, which would be terrible. She is the mother that soothes them with her words, who makes their life magical, who feeds them (she even tries to make them pie), but she is also the mother who gets upset over their lack of help and respect, when she cleans by herself and her brother walks in all dirty; she is the one bathing them and cooking for them and all the "reward" she receives is nothing but insults. There are moments when she would like to give up, but she cannot do that because she is the adult now so she has to set the rules: she doesn't hit Marcel because she's all he has, instead she explains to him, using all her patience, that what he's doing is wrong.

The child inside wants so much to escape "That's it, I can't take it anymore! I just want to leave it all behind and run away from home." (p. 67). Her innocent soul wants to be free, just like when her parents were home and she sat under the nut tree letting her spirit get in touch

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

with nature in a happy place, in a moment in time; but her conscience knows that her brothers need her, that she's all they have left (the way she tells the wild boar she stumbles across in the forest for fear he might attack her). She feels the pride any mother would feel seeing her children grow-up; she wants to protect them from the heartbreak of their first love story, to celebrate their birthday; she wants to be a good mother for she noticed that there were no bad mothers. She sometimes appears to be watching everything that is happening with the coldness of an adult "These young generations are growing up so fast, first they start kissing each other, and then they learn how to walk." (p. 115) This child that Cristina is can see something that parents cannot, that the loneliness someone feels away from home because they want to earn money is useless; life is only beautiful when lived together with your family and children.

Cristina accepts the divergence as part of her identity only temporary because she knows it is a role she will stop playing at some point; a role in which imitating her parents is vital. She is trying to take care of the household even though she is well aware of the fact that she doesn't have all the necessary energy resources (she arrives at school without having eaten and she's very happy when the Chemistry teacher shares her food); she minds after her brothers, but the lack of help on their part displeases her; she tries to comfort them, but she needs comforting herself. Even though she successfully carries out these parental duties, she knows that they are only temporary, as if she does all these things for a little while, until her parents return home.

Depended on a Communist past, where people were even told what to think, Moldova or Romania, the post-revolutionary child, was forced to obey the other Moldova or Romania, the one that grew-up and left West, "in the West the society is made out of rules[13]. The grown-up country was sending money back home, thus it was contributing to the economic development. In its melancholy, this child, retains in its being the forms of the old authority, this is why, after the revolution, the same former members of the Communist Party rule the country. The people preferred to listen to the speeches that transmit nothing; they sat back watching how the same old Communists have absolute power over the state institutions, except maybe one or two scape goats that were made an example of; they accepted that the state financed the bankrupt economic firms; they blamed the real democratic parties and the people of value, especially if they were coming back from abroad "Where were you (the ones that fled the country) then (during the Communist era)? You were there eating caviar and drinking champagne"[14], these were common lines used both in everyday life and in the newspapers. This shows how the Romanians preferred the fairy-tale world presented by the new Communists converted to Capitalism, the way Lucian Boia refers to them in *Strania istorie a comunismului romanesc (si nefericitele ei consecinte)* to reality.

During the Communist era the individuals were separated from their world, a world which meant their very essence, where all things and all living creatures have their own part in this life[15]. And so, they sought comfort in Communism, where their fairy-tale was transferred

[13] Lucian Boia, *Mitologia ştiinţifică a comunismului. Omul nou,* Humanitas, Bucureşti, 2011, p. 209.
[14] Tatiana Covor, *Fuga dincolo de mine*, *apud* Mirela Florian, Iona Popescu (coord.), *Între patrii. Mărturii despre identitate şi exil*, Polirom, Iaşi, 2006, p. 133.
[15] Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenţei*, Eikon, Cluj-Napoca, 2009, p. 40.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

to[16], in the stories about the rotten bourgeoisie and the savage and degrading Capitalism, with boyars who bled the people of whatever little they had left; stories about the all-mighty ruler, etc. The grown-up Country is asking the left-behind one to take charge of the parental responsibilities and to start taking care of its children. Therefore, the young Country is forced to prove it is indeed applying rules (or laws), it is indeed trying to protect its children, or to develop, but it is only doing so temporarily. The country is attempting to eliminate corruption, but with its childlike resources; it is trying to develop its economy, but it is complaining nobody is helping and that it is too difficult; it wants to protect the children but with insufficient means; it strives to change the education and to eradicate plagiarism, but the reforms are only the ones found in Caragiale's plays: "Either this or that, allow me: if it changes I agree! Only as long as nothing is different. If it doesn't change I also agree, but in this case some things should be different here and there"[17]. Therefore, in everything it does, this country doesn't follow a plan set on the future, but the past, in the old Communist manner.

Waiting for her parents to come rescue her, Cristina becomes the symbol of the long painful waiting for something better than may or may not come. Metaphorically speaking, accepting divergence as part of one's identity, means also accepting the destructive past that erased all traces of hope. At first, it is only an acceptance at shallow level, but it manages to change identity, amplifying its flaws and mutilating its spirit. Similarly to a child who reaches out for new toys, it only picks out the ones that are bigger and more beautiful, in the same time letting go of its own old toys, but not because they are no longer suitable, but because it wants to be like everyone else. It is nothing but a childish attempt to attain Occidental level, but not its essence, its form and simulacrum. Thus a hybrid Country emerges, who assumed an Occidental identity, but cannot live up to the challenge. Finally, there is no room left for plans regarding the future or significant changes, because everything is done in the spirit of the temporary. This country was born old, became a child and now it is afraid to grow up. And so, it accepts a divergence as a cover up for its identity and it is waiting.

BIBLIOGRAPHY:

Baudrillard, Jean, *Simulare şi simulacre*. *Precedenţa simulacrelor*, Idea, Design &Print, Cluj, 2008, pp. 5-8.

Boia, Lucian, *Mitologia ştiinţifică a comunismului. Omul nou,* Humanitas, Bucureşti, 2011, p. 209.

Caragiale, I.L., *Teatru. O scrisoare pierdută*, Albatros, Bucureşti, 1985, p. 117.

Corobca, Liliana, *Kinderland*, Cartea românească, București, 2013.

[16] The fairy-tale world is left without the essence of which Vulcanescu talks about (about the world changing, about its becoming, about the world in time and space, in with the Netherworld overlapps with the world up here) and it is becoming a symbol of manipultation and Romanian naivety. (*n.n.*)

[17] I.L. Caragiale, *Teatru. O scrisoare pierdută* (colecţia Lyceum), Albatros, Bucureşti, 1985, p. 117.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Covor, Tatiana, *Fuga dincolo de mine*, *apud* Mirela Florian, Iona Popescu (coord.), *Între patrii. Mărturii despre identitate şi exil*, Polirom, Iaşi, 2006, p. 133.

Ghinoiu, Ion, *Mitologie română:dicţionar*, (Ed. a II-a rev.), Univers Enciclopedic Gold, Bucureşti, 2013, p. 262.

Tilling, Ian, *Iarba pare mai verde dincolo de gard*, *apud* Mirela Florian, Iona Popescu (coord.), *Între patrii. Mărturii despre identitate şi exil*, Polirom, Iaşi, 2006.p. 38.

Vulcănescu, Mircea, *Dimensiunea românească a existenţei*, Eikon, Cluj-Napoca, 2009, p. 46.

Webography:

http://www.contrafort.md

http://www.salvaticopiii.ro

Simuţ, Ion, *Comentarii Critice: Ce s-a întâmplat cu literatura română în postcomunism - Simptomatologie generală*, „România literară", numărul 6, 2008, la http://www.romlit.ro/ce_s-a_ntmplat_cu_literatura_romn_n_postcomunism_-_simptomatologie_general.

1. Vendal, Nircas, *Constituirea identităţii de sine*, https://www.academia.edu/5861246/CONSTITUIREA_IDENTITATII_DE_SINE

2. Zivari, Mirela, *Psihologia copilului: Metode de disciplinare* la http://www.mirelazivari.ro/psihologia-copilului-metode-de-disciplinare.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

DAS VERHÄNGNIS DER MANN-FRAUBEZIEHUNG IN INGEBORG BACHMANNS ROMAN MALINA

Olga Kaiter
Assoc. Prof. PhD, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: *In the economical, social, spiritual and intellectual context of the 70's an essential importance rests upon issues such as the place and the role offered to the woman under circumstances such as progress and evolution. For the German postwar society the novel Malina (1971) written by the Austrian writer Ingeborg Bachmann focuses on the fragile psyche of the self narrative, filled with feelings of loneliness, fear, guilt, abandonment, poetic and erotic moods, suicide. The author manages to define the woman's "nature" within the patriarchal society helped by attributes such as: weakness, submission, affection and inferiority. In this male dominated society, the woman's needs and interests cannot be met. She knows no freedom, she cannot express her feelings and she cannot have equal rights with the man. Under these premises the existence of the female ego is threatened by the fatality of her relationship with her life partner.*

Keywords: female ego, patriarchate, solitude, resignation, affectivity, fatality

Meine Existenz ist eine andere, ich existiere nur, wenn ich schreibe, ich bin nichts, ich bin mir selbst vollkommen fremd, aus mir herausgefallen, wenn ich nicht schreibe.[1] Dieses Geständnis drückt das Verstehen der groβen Leidenschaft der österreichischen Schriftstellerin für die Dichtung aus und lässt das Verhältnis zwischen ihrem Leben und ihrem literarischen Schaffen vermuten.

Ingeborg Bachmann gilt als eine der bedeutendsten österreichischen Nachkriegsautorinnen des 20. Jahrhunderts. Ihr Werk ist Ausdruck einer intensiven Beschäftigung mit Themen, mit denen sie sich zeit ihres Lebens auseinandergesetzt hat. Oft stellt die Autorin die Nachwirkungen des Krieges und den Untergang der Gesellschaft aus der Perspektive der Beziehungen zwischen dem Mann und der Frau dar. In der patriarchalisch orientierten Gesellschaft der 70er Jahre erfährt das Thema der Mann-Frau-Beziehung bei manchen Autorinnen unterschiedliche Behandlungsformen. Gemeinsam sind ihnen aber der Wunsch nach der Verbesserung der Situation relativ privilegierter Frauen, die Kritik der herrschenden gesellschaftlichen Zustände, die die Entfaltungsmöglichkeiten der Persönlichkeit der Frau verhindern und nicht zuletzt der Kampf gegen die Diskriminierung der Frau, gegen die tägliche Gewaltanwendung durch Männer. In der vom Mann dominierten Gesellschaft

[1]ingeborg-bachmann-forum.de

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

können die Bedürfnisse und Interessen der Frauen kaum erfüllt werden. Die Frau verfügt über keine Freiheit, sie darf ihre Gefühle nicht ausdrücken und kann keine gleichberechtigte Partnerin des Mannes sein.

Wenn Ingeborg Bachmanns früher Ruhm auf der Lyrik gründet (Preis der Gruppe 47, 1954), so wendet sich die Autorin später mehr der Prosa zu, indem sie sich dem Thema der Identität der Frau nähert und die Frau als von den Männern Unterdrückte, Ermordete darstellt. Im Mittelpunkt der literarischen Darstellung der Schriftstellerin ist das Thema der unterdrückten, leidenden Frau von dem Kontext der Nazi-Zeit bestimmt, der die menschlichen Beziehungen wesentlich beeinflusste. Die totale Kontrolle des Faschismus prägte in groβem Maβ auch die Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau.[2]

Der Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt blieb in der Erinnerung des 12-jährigen Mädchens eine unangenehme Erfahrung und bedeutete die Zertrümmerung ihrer Kindheit. Die ersten Todesängste sind auch in dieser Zeit erschienen: "Es hat einen bestimmten Moment gegeben, der hat meine Kindheit zertrümmert. Der Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt. Es war so etwas Entsetzliches, dass mit diesem Tag meine Erinnerung anfängt: durch einen zu frühen Schmerz, wie ich ihn in dieser Stärke vielleicht später nie mehr hatte. Natürlich habe ich das alles nicht verstanden in dem Sinn, in dem es ein Erwachsener verstehen würde. Aber diese ungeheure Brutalität, die spürbar war, dieses Brüllen, Singen, Marschieren – das Aufkommen meiner ersten Todesangst. Ein ganzes Heer kam da in unser stilles, friedliches Kärnten..."[3] Bachmanns Erinnerung an den Einmarsch der Truppen in Klagenfurt und an die wahrgenommenen Eindrücke wie "das Brüllen, Singen, Marschieren" ist eine entsetzliche Erfahrung, die in der Seele der Schriftstellerin groβe Angst verursacht hat. Es ist bekannt, dass an dem Tag, als Hitlers Truppen in Kärnten einmarschierten, die 12-jährige Ingeborg Bachmann mit Diphterie im Krankenhaus lag. Die räumliche Lage des Krankenhauses konnte den ganzen Einmarsch nicht wahrnehmbar machen, folglich ist es vermutlich, dass diese Eindrücke imaginär und das Resultat ihrer Beschäftigung mit dem Faschismus und dem Holocaust sind.

Es scheint jedoch wichtig zu erwähnen, dass ihr Vater, Matthias Bachmann im Jahr 1932 in NSDAP eintritt und Mitglied der Partei wird. I. Bachmann wird über die NS-Verwicklungen ihres Vaters das ganze Leben lang schweigen. Dieser dunkle Lebensabschnitt der Familiengeschichte bleibt eine "verschwiegene Erinnerung" und darüber wird sie nie sprechen.[4]

Auf die vielen Interviewsfragen nach ihrer Herkunft, ihrer Kindheit oder ihrem Vater gibt die Schriftstellerin keine klare Antwort, was das traumatisierte weibliche Ich in Malina betrifft. In den fürchterlichen Träumen erscheint die Gestalt des übermächtigen Vaters, der der Ich-Erzählerinalle möglichen Formen der Gewalt antut. Am Ende erweist sich der Vater als ihr eigener Mörder: "Es ist nicht mein Vater, es ist mein Mörder".[5]

---

[2]Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, (Hrsg.) Christine Koschel und Inge v. Weidenbaum, Piper, München, 1991, S. 144.
[3]Joachim Hoell, *Ingeborg Bachmann*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2001, S. 21.
[4]Ingeborg Bachmann, *Malina*, Suhrcamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004, S. 20.
[5] Idem, S. 247.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Die Figur des Vaters dringt auch ins Unbewusste ein. In den Träumen der Ich-Erzählerin ist er eine symbolische Figur, die für alles Männliche, für die patriarchalisch orientierte Gesellschaft steht, die die Existenz der Frau zerstört. Der Vater ist der Vertreter einer kriegerischen Gesellschaft, der nationalsozialistischen Gesellschaft im Dritten Reich, dessen Herrschaft das ganze Leben der Frau prägt. Er ist die erste männliche Person im Leben einer Frau, die sie mit der patriarchalischen Ordnung vertraut macht. Seine Gewalttätigkeit wird ihr schon in der Kindheit eingeflößt. Der Gewalttätigkeit des Vaters folgt später die der Geliebten, die nicht nur Bachmanns Leben sondern auch das Leben ihrer weiblichen Hauptpersonen stark beeinflussen wird.

In Bachmanns Werk gilt nicht immer die Gestalt des Vaters als der Hauptschuldige einer gescheiterten Beziehung. Der Mann, sei es der Ehemann oder der Geliebte ist oft ein Vertreter des Naziregimes, des Faschismus im allgemeinen der Unterdrückung, wie z.B. der Vater der Autorin. I. Bachmann beschreibt die Beziehung Mann-Frau wie ein Dilemma, eine hoffnungslose Beziehung, in der die Partner eingeschränkte Rollen übernehmen müssen, weil die bestehende Gesellschaftsordnung keine Freiheit für ihre Bürger sichert.

Bachmanns Hauptpersonen sind meistens Frauen, die zum Objekt ihrer Männer reduziert sind. Die Frau ist ein Opfer des Mannes, das ihrem Schicksal ausgeliefert ist. Sie bleibt von dem Mann abhängig, bis sie ihre weibliche Seite verliert. In diesem Sinne sind die gescheiterten Beziehungen der Schriftstellerin zu Hans Weigel, Paul Celan und Max Frisch gute Beispiele, weil sie sich als starke Frau nicht auf ihre weibliche Seite reduzieren lieβ.

Die erste Erfahrung, zum Objekt des Mannes gemacht zu werden, machte Ingeborg Bachmann 1951, als Weigels Roman *Unvollendete Sinfonie* erschien. Die Handlung des Romans spielt "heute" in "Wien" und schildert eine Liebesgeschichte zwischen einem judischen Emigranten, der aus Exil zurückgekommen ist, und einem jungen Mädchen aus der Provinz. Der Roman weist identische Elemente mit dem Roman *Malina* von I. Bachmann auf. In der Gestalt des Mädchens findet sich I. Bachmann wieder und versteht, dass sie ein literarisches Thema für den Autor H.Weigel war, weil sie seine Verbindung mit Österreich machte. Joachim Hoell stellt einen Unterschied fest, was die beiden Romane betrifft. Während Weigel im Roman *Unvollendete Sinfonie* eine Brücke zum "Gestern" baut, macht I. Bachmann im Roman *Malina* den Bruch mit der Vergangenheit sichtbar.[6]

Nach einigen Jahren scheitert diese Beziehung und die beiden entfremden sich. Die Beziehung zu Paul Celan war in literarischer und persönlicher Hinsicht entscheinend fürBachmanns Leben und Schaffen. Nach seinem Tod erkannte die Autorin ihre Liebe zu Paul Celan: "... er war mein Leben. Ich habe ihn mehr geliebt als mein Leben."[7] Der Versuch der beiden Geliebten in Paris zusammen zu leben, scheitert und die Autorin bleibt allein nach Celans Selbstmord im April 1970. Während dieser Beziehung fand ein intellektuell-

[6]Joachim Hoell, *Ingeborg Bachmann*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2001, S. 48.
[7]Ingeborg Bachmann, *Malina*, Suhrcamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004, S. 204.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

künstlerischer Austausch statt, der zur Entwicklung einer ganz speziellen geheimen Sprachsymbolik führte.

Wenn die Beziehung zu P. Celan ruhig und ausgewogen war, war die Beziehung zu Max Frisch durch viele Krisen geprägt und durch ein groβes Ungleichgewicht gekennzeichnet. Bachmann erlebte durch Max Frisch viele schmerzhafte Momente und noch lange nach der Trennung hatte sie unter ihm zu leiden, weil sie sich in seinen Romanen *Mein Name sei Gantenbein* und *Montauk* erniedrigt sah und sich zum zweiten Mal durch einen männlichen Autor auf ein literarisches Objekt reduziert fühlte. "Ich denke an Ingeborg und ihr Verhältnis zum Geld; eine Hand voll Banknoten, Honorar, sie freut sich kindlich, dann fragt sie, was ich mir denn wünsche. Geld ist zum Verbrauchen da. Wie sie es ausgibt: nicht wie Lohn für ihre Arbeiten, sondern wie aus der Schatulle einer Herzogin, einer verarmten manchmal.(...) Geld ist eine Glückssache. Man hat es oder man hat es eben nicht, und wenn es nicht reicht, so ist sie verdutzt, als stimme etwas nicht in dieser Welt. Sie beklagt sich aber nicht."[8]

Die Liebesbeziehung bis zu ihrer Trennung 1963 gilt als eine krisenreiche Zeit, die von vielen Trennungen und Neuanfängen durchzogen ist. Im literarischen Bereich gab es zwischen ihnen keinen künstlerischen Austausch und keine gegenseitigen Einflüsse. Erst das Ende ihrer Beziehung brachte eine Art "Gespräch" über ihre Texte. Die Erlebnisse der Beziehung mit Max Frisch verarbeitete die Autorin im Roman *Malina.*

Nach der endgültigen Trennung von Max Frisch werden ihre Krankheitssymptomen wegen ihres Leides immer stärker und sie versuchte in Berlin die psychischen Zusammenbrüche, die Angst- und Ohnmachtsanfälle mit Hilfe von Therapien zu heilen. Doch blieb alles erfolglos. Von dem Gedanken des Todes besessen, versucht I. Bachmann die Quelle der Todesarten des Weiblichen zu erläutern. Für die Autorin bedeuten die Todesarten das Fehlen von Identifikationsmustern des Weiblichen, die biblisch begründete Unterordnung der Frau unter den Mann, die Ausgrenzung der Frau aus dem historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Leben, die Beschränkung der Lebensbereiche der Frau auf das Häusliche. Die Autorin versucht die Gründe zu identifizieren, die zur Vernichtung der Beziehung Mann-Frau und ihrer Gefühle führen. Für I. Bachmann hat die Liebe eine zerstörerische Funktion für die Beziehung. Auch in ihrem Fall beeinflusst die Liebe ihre Beziehungen. Aber das Verhängnis, mit dem ihre Beziehungen zu den Männern versehen waren, konnte sie sich nicht erklären. Auch wenn sie Paul Celan "mehr geliebthat, als ihr Leben", so waren sie nicht fähig miteinander zu leben und ihre Beziehung war nur auf weite Entfernung möglich. Obwohl Bachmanns Beziehung zu Max Frisch ganz anders war, stellte sie einen Lebensabschnitt und einen Teil ihres Werks dar.

Nach den drei gescheiterten Liebeserfahrungen ist I. Bachmann fest überzeugt, dass die Frauen ausnahmslos Opfer der Brutalität der Männer sind, die in einer von den Männern rationalen bestimmten Gesellschaft leben, in der die Gefühle als Schwäche betrachtet sind und nur der Stärkste überleben kann: "Die meisten Frauen brauchen eine Hoffnung, etwas, was man ihnen noch nie gesagt hat. Ich brauche es nicht, ich weiβ es schon lange, nähmlich, dass sie

[8]Joachim Hoell, *Ingeborg Bachmann*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2001, S. 91.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

fähig sind, genau so zu denken, genau so scharf zu denken, wie die Männer. Dass sie genau so fähig sind, dass sie sogar weniger eitel sind, dass sie zu größeren Leistungen imstande sind als die Männer. Dass sie kein Mitleid brauchen und zu jedem Opfer fähig sind, um etwas zu tun."[9]

Der 1971 erschienene Roman *Malina* bringt das Innenleben der Ich-Erzählerin, einer bekannten Schriftstellerin, deren Name nicht gesagt wird, in den Vordergrund. Die Protagonistin wohnt in Wien zusammen mit Malina. Man vermutet, Malina sei Staatsbeamter, angestellt im Österreichischen Heeresmuseum, eigentlich ein vernünftiger Mann, der die materielle Existenz der Schriftstellerin sichert.

Die Ich-Erzählerin ist innerlich zerrissen. Ihre Existenz ist von dem Konflikt zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen bedroht. Sie steht vor zwei Arten von Herrschaften, die sie gleichsetzt. In der Kindheit spürt sie die Herrschaft des Vaters über die Familie und später ist sie mit der Herrschaft des Mannes über die Frau konfrontiert. Im geschichtlichen Kontext des Faschismus wird der Vater zum KZ-Schlächter und Tochtermörder überhöht, der seine Tochter vergewaltigt, gefoltert und seelisch ermordet hat. "Das ist der Friedhof der ermordeten Töchter. Er hätte es nicht sagen dürfen, und ich weine bitterlich."[10] Das Zitat ist ein Beispiel für eine psychische Misshandlung. Der Vater zeigt der Tochter den Friedhof, er will wahrscheinlich ihr ihr eigenes Grab zeigen. Er selbst wird zum physischen Aggressor: "Aber damit ich aufhöre, mein Nein zu rufen, fährt mir mein Vater mit den Fingern, seinen kurzen, festen, harten Fingern in die Augen, ich bin blind geworden, aber ich muss weitergehen. Es ist nicht auszuhalten."[11] Der Vater quält seine Tochter noch weiter. Er hält sie gefangen, misshandelt sie, raubt ihr die Sprache und alles, was ihr wichtig ist, entfernt sie von der Umwelt, zwängt sie in Rollen, die sie zu erfüllen hat, tötet sie. Überraschend ist dennoch das ambivalente Verhältnis der Ich-Erzählerin zum Vater. Obwohl sie ein Opfer der väterlichen Macht ist, stellt sie sich einige Male vor den Vater und schützt ihn vor der Polizei, obwohl sie sich von der Unterdrückung des Vaters für einige Zeit hätte befreien können: "Ich höre die Polizeisirene, die Polizisten springen schon aus einem Streifenwagen, ich sage in höchster Angst, hilf mir jetzt, wir müssen die loswerden, wir müssen. Malina spricht mit den Polizisten und erklärt, es gebe hier ein Fest und Übermut, Übermut und sehr viel gute Laune." NOTA 12 Bachmann, Ingeborg, Malina Suhrcamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004, S. 205. Trotz der vielen Grausamkeiten fühlt sich die Ich-Erzählerin ihrem Vater ganz nah. Der Satz: "Er hat nur mich", drückt das Mitleid der Tochter für ihren Vater aus, den sie nicht verlassen kann und zu dem sie gehört.[12]

In dem Roman Malina vertritt der Vater die dominierende Autorität, er tritt als Gefängnis- und Lageraufseher, als Opern- und Filmregisseur, als Prediger und Psychologe, als Ehe- und Familentyran auf. Der Vater ist die männliche Instanz, die ihre Macht missbraucht. Die Figur des Vaters tritt in immer neuen Masken und Verkleidungen auf, um die Tochter zu demütigen, zu vergewaltigen und zu ermorden. Sie sucht Unterstützung bei ihrer Mutter, die nur tatenlos zusieht, wie der Vater sie quält. Auch Melanie, die Geliebte des Vaters ist gefügiges

[9]Andreas Hapkemeyer, *Ingeborg Bachmann, Bilder aus ihrem Leben*, Piper Verlag, München 2003, S. 153.
[10]Ingeborg Bachmann, *Malina*, Suhrcamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004, S. 175.
[11] Idem, S. 177.
[12] Idem, S. 205.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Objekt, weil die Frauen die Rolle der Weiblichkeit im Patriarchat verkörpern. Sie sind "austauschbare Objekte des Mannes", haben keinen eigenen Willen. Sie fügen sich passiv dem männlichen Prinzip. Dann gibt es Situationen, in denen das weibliche Ich sich zwar fügt, aber nicht ohne Widerwillen. Es erfüllt seine Rolle, weil es keine andere Möglichkeit hat, weil es sich nicht aus dem Machtbereich des Vaters befreien kann.[13] In den letzten Träumen leistet das weibliche Ich Widerstand. Es bedroht den Vater: "Jetzt weiβ er, dass ich kein Gefühl mehr für ihn habe und dass ich ihn töten könnte."[14]

Die Ich-Erzählerin entzieht sich dem Herrschaftsbereich des Vaters mit der Erkenntnis, wer er ist, aber vor seiner Allmacht kann sie niemals fliehen. Der Vater symbolisiert die Macht der herrschenden Ordnung, die das weibliche Ich ermordet. Das Ich wird in eine Rolle gezwungen, die ihm fremd ist. Es muss seine Eigenständigkeit, seine Weiblichkeit, seine Emotionalität aufgeben, um in der Gesellschaft existieren zu können. Daran scheitert es aber.

Der Vater ist der Mörder des weiblichen Ichs. Die Gestalt des Vaters kann auf mehreren Ebenen gesehen werden. Einerseits ist das Verhältnis Vater-Tochter, die Tochter unterliegt der väterlichen Autorität, ihre Identität bildet sich aufgrund der Beziehung zum Vater, er formt sie und unterdrückt sie. Andererseits veranschaulicht der Vater das Verhältnis Mann-Frau in der patriarchalischen Gesellschaftsordnung. Der Mann hat die Macht, er beherrscht die Welt, während die Frau nur eine passive Rolle spielt. Sie ist nur ein Objekt für den Mann, die seine Macht stärkt.

Die Existenz der Ich-Erzählerin ist auch von ihrer Beziehung mit den zwei Männern, Malina und Ivan beeinflusst. In ihrem Bewusstsein steht Malina als der männliche Teil des Weiblichen, der am Ende den weiblichen Teil unterdrückt und zugrundegehen lässt. Er ist der Mann, der dem weiblichen Ich lebensnotwendig ist, weil er menschlich und gesellschaftlich überlegen wirkt. Erbietet der Ich-Erzählerin Halt, hört ihr zu, kann immer gute Ratschläge geben und wenn sie aus den Alpträumen erwacht, versucht er sie zu beruhigen. Mit Hilfe von Malina begreift das weibliche Ich, was die Träume ihr zeigen wollen. Er kann die Träume besser als das Ich interpretieren, weil er ihr männlicher Teil ist und Vernunft und Macht verkörpert.

Malina erscheint der Ich-Erzählerin als Zugang zur absoluten Erkenntnis. Er ist der Schlüssel zum Wissen im Sinne von Erkenntnis, denn nicht um Faktenwissen geht es der Ich-Erzählerin. Das Thema des Vortrags, in dem sie Malina begegnet, "Die Kunst im Zeitalter der Technik ", lässt sie völlig unberührt. Für sie steht fest, "dass ich mich weder an der Kunst noch an der Technik noch an diesem Zeitalter halten wollte, mich mit keinem der öffentlich abgehandelten Zusammenhänge, Themen, Probleme je beschäftigen würde, würde mir spätestens am Abend klar, und gewiss war mir, dass ich Malina wollte und dass alles, was ich wissen wollte, von ihm kommen musste."[15]

Von Malina erwartet die Ich-Erzählerin eine Hilfe. Seine Vernunft und Macht sollen ihr helfen, ihre Vergangenheit, ihre weibliche Natur zu erkennen. "Sein pervertiertes Denken kann

[13]Peter Beicken, *Literaturwissen. Ingeborg Bachmann*, Reclam Verlag, Stuttgart, 2001, S. 153.
[14]Ingeborg Bachmann, *Malina*, Suhrcamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004, S. 273.
[15] Idem, S. 34.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

aber ihre Weiblichkeit nicht erkennen “, Malina kann ihre Weiblichkeit nur sich gleichmachen oder vernichten.[16]

Die Etymologie des Wortes Malina kann die Gestalt besser definieren. Es wurde schon darauf hingewiesen, dass Malina ein weiblich klingender Nachname, mit versteckter Anspielung auf das englische Wort, “male” (männlich) und das französische Wort “mal” (böse), ist. Es ist auch zu bemerken, dass Malina eine Doppelnatur hat: als Angestellter des Heeresmuseums ist er als Vertreter des Krieges und Verwalter des Arsenals angewiesen, was in den Dialogen mit der Ich-Erzählerin bestätigt wird. Er hat aber auch Kunstgeschichte studiert und dadurch vertritt er auch das Prinzip der Kreativität. Durch diese Gestalt weist Ingeborg Bachmann dem weiblichen Teil die Liebesfähigkeit zu.

Malina ist immer da, wenn das weibliche Ich ihn braucht. Trotzdem erkennt das weibliche Ich die Unmöglichkeit für beide, in Frieden miteinander zu leben, dafür sind sie zu verschieden. Malina ist stark, mächtig in seinem überlegenen Denken und kann das Ich manipulieren. Er sagt dem weiblichen Ich, dass es nicht gebraucht wird. Das weibliche Ich, dass feststellt, dass es mit Malina keine ruhige Beziehung haben kann, lässt sich langsam auf Malinas Gedanken ein. Er versucht, dem weiblichen Ich klarzumachen, dass seine Existenz unnütz und überflüssig sei. Er ist nicht derjenige, der das weibliche Ich zerstört hat. Er hat aber ihre Lebensunfähigkeit aufgezeigt. Als Verkörperung dieser lebensunfähigen Gefühle und Gedanken, der zu starken Emotionalität, kann sie ohne den vernünftigen Malina in der Gesellschaft nicht überleben. Die Ich-Erzählerinakzeptiert die Unterdrückung ihres vernünftigen und beherrschten Lebenspartners, obwohl sie den Wunsch nach Selbstverwirklichung und Gleichberechtigung hatte.

Auf der anderen Seite stehen ihre Gefühle für ihren Geliebten Ivan, ein Ungar, der neun Jahre jünger als sie ist, in der Ungargasse, in der Nachbarschaft wohnt und in der Finanzbranche tätig ist. Ivans Leben wird von der Zeit, von Beruf und von Medien bestimmt: “Er wird den Transistor anstellen und die Frühnachrichten hören. Sein Erwachen geschieht mit Gestöhne, Flüchen, Ausbrüchen und Anklagen.”[17] Ivan verkörpert mit seinem gesunden Schlaf, der in ständigem Gegensatz zu der Schlaflosigkeit des weiblichen Ichs steht, eine Robustheit und ein kummerloses Leben.Von Ivan erwartet die Ich-Erzählerin Glück und Geborgenheit, leider kann der Mann ihr nicht nahe stehen und bei ihren psychischen Problemen auch nicht helfen. Er fragt sie nichts, er ist nie misstrauisch und verdächtigt sie nie. Er ist auch nicht neugierig, Malina, mit dem die Ich-Erzählerin wohnt, kennen zu lernen. Er scheint an ihr nicht interessiert zu sein und bleibt immer gleichgültig. Er weiβ nicht, dass sie als Sekretärin arbeitet, dass sie sich zwischen Terminen aufreibt, denn “nur für Ivan gibt es freie Nachmittage, eine freie Stunde, einmal auch einen freien Abend. Was mit meiner Zeit ist, ob ich freie oder unfreie Stunden habe, Freiheit oder Unfreiheit kenne, darüber wird nie geredet.”[18] Er hört ihr nicht zu, er unterbricht sie, vertröstet sie auf den nächsten Tag und holt sie nicht einmal vom Bahnhof ab.

[16]Joachim Hoell, *Ingeborg Bachmann*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2001, S. 93.
[17]Ingeborg Bachmann, *Malina*, Suhrcamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004, S. 25.
[18] Idem, S. 57.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Ivan ist offensichtlich mit seinem Beruf sehr beschäftigt und deshalb hat er wenig Zeit für sie. Er ist oft auf Dienstreisen, er ist abwesend und kann oft nicht erreichbar sein. Das weibliche Ich gönnt nur für kurze Zeit seine Anwesenheit. Schon zu Beginn des Romans wird auf seine Abwesenheit hingewiesen: "Wieder geraucht und wieder getrunken, die Zigaretten gezählt, und doch zwei Zigaretten zugelassen für heute, weil zwischen heute und morgen drei Tage sind, ohne Ivan. Sechzig Zigaretten später aber ist Ivan zurück in Wien."[19] Was die Ich-Erzählerin betonen will, ist nicht nur das Warten, sondern auch das Leiden am Warten. Das Leiden an der Abwesenheit des Geliebten wird durch die knappe Beschreibung einiger scheinbar unwichtigen Akte wie Rauchen, Trinken, Zählen der Zigaretten, die sie sich heute noch erlaubt oder die bis zur Ankunft des Geliebten noch geraucht werden sollen. All das sind keine willkürlichen Akte, sondern eine unbewusste Gestik des Wartens, wobei sie auch die Tage zählt, die bis Ivans Rückkehr noch bleiben. Das Warten des weiblichen Ichs auf Ivan wird oft verschoben in das Warten auf seinen Anruf. Die meisten Gespräche zwischen ihnen finden über das Telefon statt, "denn Ivan ruft einmal von dem Büro am Kärntnerring oder ein zweites Mal spät nachmittags oder abends von zu Hause an."[20] Oft sind diese Telefongespräche die einzige Möglichkeit, dass die beiden in Kontakt bleiben. Aus diesen Anrufen entsteht eine Reihe von "Telefonsätze". "Die defiziente Art der Sprache, das leere Reden, die belanglose Wiederholung oder das Missverständnis sind Kennzeichen der Telefongespräche zwischen Ivan und Ich."[21]

> Hallo Hallo? / Ich, wer denn sonst / Ja, natürlich, verzeih / Wie es mir? Und dir? / Weiβ ich nicht. Heute Abend? / Ich verstehe dich schlecht. / Schlecht? Was? Du kannst also / Ich höre dich nicht gut, kannst du / Was? Ist etwas? / Nein nichts, du kannst mich später noch / Natürlich, ich rufe dich besser später an.[22]

In diesem Telefongespräch fehlen der Gedankenaustausch und auch die Meinungsäusserungen. Auf die Frage "heute Abend?", mit der das Ich sich offenbar nach Ivans Plänen erkundigen will, folgt scheinbar die akustische Störung, wenn Ivan sagt: "Ich verstehe dich so schlecht." Die Antwort der Ich-Erzählerin "Schlecht"kann doppelt gedeutet werden. Entweder sie versteht nicht, warum Ivan sie "schlecht" versteht, oder sie will damit erfahren, ob der Termin heute Abend ihm nicht passt. Ivan weicht ihrer Frage aus, in dem er mit der Gegenfrage "Was?" sagen wollte, dass sie etwas Unsinniges gesagt hatte und ihn nicht verstanden hatte. Mit dem Halbsatz: "Du kannst also", gibt sie zu erkennen, dass sie verstanden hat, was er nicht sagen will. Das Versprechen, dass sie ihn anrufen wird, ist die Belohnung dafür, dass sie der Spielregel Ivans folgt, die er ihr beigebracht hat.

Nicht zufällig gehen im Sprachspiel die "Telefonsätze" in die "Müdigkeitssätze" und "Schimpfsätze" über. In diesen wenig fröhlich klingenden Satzgruppen tritt die kühle Stimmung der Liebesbeziehung immer deutlicher hervor. In den Dialogen kommen alle möglichen Redewendungen über die Müdigkeit zum Ausdruck. Dass Ivan die

[19]Idem, S. 25.
[20]Idem, S. 35.
[21] Peter Beicken, *Literaturwissen. Ingeborg Bachmann*, Reclam Verlag, Stuttgart, 2001, S.72.
[22]Ingeborg Bachmann, *Malina*, Suhrcamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004, S. 36.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Abendverabredung mit der Ich-Erzählerin spielerisch und kaum merkbar absagt, ist ein Hinweis auf die ermüdete Beziehung, die die nahe Trennung ankündigt.

Mit "Schimpfsätze" übt Ivan die zerstörerische Herrschaft über die Ich-Erzählerin aus, indem er ihre Weiblichkeit mit Schimpfwörtern verspottet und damit ihre weibliche Identität seiner männlichen Spielregel unterstellt. Je mehr Ivan die Ich-Erzählerin zwingt, gegen ihren Willen zu spielen, desto mehr zweifelt sie an der Wahrhaftigkeit seiner Sprache, die die Spielregel bestimmt.

Die Ich-Erzählerin weigert sich die "Schimpfsätze" mitzuspielen. Ivans Aufforderung: "Hast du denn das Gesetz nicht verstanden?"[23] führt sie zum Gedanken: "Was weiβ Ivan von dem Gesetz, das für mich gilt? Aber es wundert mich doch, dass Ivan in seinem Wortschatz das Gesetz hat."[24]

In dieser Liebesgeschichte vertritt Ivan als Geliebter jene mächtige Instanz, die die Ordnung und die Regel der Gesellschaft bestimmt. Sein Sprachgebrauch ist von der patriarchalischenGesellschaftsordnung geprägt. Die tiefe Kluft, die die Kommunikation der beiden Geliebten wesentlich beeinflusst, reicht über den individuellen Konflikt zwischen Mann und Frau hinaus.

Die Ich-Erzählerin unterwirft sich Ivan, akzeptiert seine Beleidigungen und will sich von ihm nicht trennen. Sie hofft jedoch auf eine Beziehung mit ihm, obwohl sie überzeugt ist, dass eine Beziehung mit Ivan unmöglich ist.

Von Freuds Psychanalyse beeinflusst, zeigt Ingeborg Bachmann das Verhältnis zwischen den inneren und äuβeren Erscheinungen, zwischen ihrer Vorstellung und der brutalen gesellschaftlichen Realität.

In dieser Gesellschaft ist die zerbrechliche Psyche des weiblichen Ichs von Einsamkeit, Angst, Verzicht, Schöpfertum, Erotik und Selbstmordgedanken erfasst. Das Bild der Frau kann anhand von einigen wesentlichen Merkmalen wie Schwäche, Unterwerfung, Gefühlserregbarkeit und Minderwertigkeitsgefühl definiert werden. Die Frau hat keine Freiheit, keine Rechte und ihre Existenz ist von dem Verhängnis der Mann-Frau Beziehung bedroht.

BIBLIOGRAPHY

BACHMANN, Ingeborg, *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*, Piper Verlag, München, 2002.

BACHMANN, Ingeborg, *Malina*, Suhrcamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004.

BACHMANN, Ingeborg, Wir müssen wahre Sätze finden, Piper Verlag, München, 1991.

BATSCH, Kurt, *Ingeborg Bachmann*, Metzler Verlag, Stuttgart, 1988.

BEICKEN, Peter, *Ingeborg Bachmann*, Reclam Verlag, Frankfurt am Main, 2002.

DERICUM, Christa, *Faszination des Feuers. Das Leben der Ingeborg Bachmann*, Herder Verlag, Freiburg, 1996.

[23]Idem, S. 49.
[24]Idem.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

HAPKEMEZER, Andreas, Ingeborg Bachmann. Bilder aus ihrem Leben, Piper Verlag, München 2003.

HOELL, Joachim, *Ingeborg Bachmann*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2001.

LÜCKE, Bärbel, Ingeborg Bachmann. Malina, Oldenburg Verlag, München, 1993.

MAYER, Mathias, *Werke von Ingeborg Bachmann*, Reclam Verlag, Stuttgart, 2001

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

EPIPHENOMENON OF ALLEGORIZATION IN MODERN AND POSTMODERN LITERATURE

Ludmila Șimanschi
Assoc. Prof., PhD, The Philology Institute of the Moldavian Academy of Sciences

Abstract: The communication puts into question the adventure of remodeling the allegorical formula in different literary contexts: modern/ postmodern, soviet/ post-soviet.Allegorical approach from the perspective of changes of paradigm discovers the vitality of code in history of literature and reconfiguring of genre in every era. Relative return towards classic pattern with extension into formula novel-allegory, which is increasing in an existential novel, and the explosion of South American novelistyic, theatrical allegory, the political allegorye, which recovers the magic-fantastic mode of daily reality, and the mighty revulsion in modernity and postmodernity demonstrates that allegorisation as literary model, technique formula that transforms the adventure and searching in meditation on the human condition, cod, literary-semiological category, structure, but, in the alternative, a form of the game, means of ingress into an ontic reality, universe conceived as a game, remains viable and appreciated every time as the new mechanism for the generation of meanings through overloading the reality of new dimensions out of stereotyped schemas (existențial allegory, allegory detached of the self of author, allegory subordinated to the mythical and magic realism, the historical novel recycled in allegory, subversive allegory subordinated to ambiguous literature of the soviet period, allegory that reports to totalitarian dystopia, allegory of literature).

Allegorical fiction became stronger again in postmodernity than fiction over fiction, deconstructivist/ constructivist and fracturist/ intertextual architecture, then has been exceeded the radicalism of findings that allegorisation is obsolescent, belongs par excellence to literature written in communism, literary style and, as such, the soviet way of life, technique of occulting of subversive message, solution of compromise, with aesthete-experimental valency.

Recourse to allegory as a protest form, polemic with all masks of the post-industrial era, who preferred to retreat into an artificial optimism and get aut of degringolade in inevitable world crisis, not only financial and political, but also the ontological, reveals the reactivation of the inherent function of allegorical writing to mark critical moments of being and resets the systems of values in an age when the old allegory we're pushed on the verge of psychological drama of simulation-provocation of reality within reality.

Keywords: allegorization, phenomenon of allegorization, allegorical formula and structure, novel-allegory, the restoration of parable.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Comunicarea pune în discuţie aventura remodelării formulei parabolice în diverse contexte literare: moderne/ postmoderne, sovietice/ postsovietice. Abordarea paraboliculuidin perspectiva schimbărilor paradigmatice descoperă vitalitatea codului în istoria literară şi reconfigurarea genurială în fiecare epocă. Reîntoarcerea relativă spre tiparul clasic cu prelungirea în modernitate a tiparului roman-parabolă, care ia amploare în romanul existenţial şi explozia romanescă sud-americană, teatru-parabolă, parabolă politică, parabolă neorealistă, care recuperează dimensiunea magic-fantastică a realităţii cotidiene, şi puternicul reviriment în modernitate şi postmodernitate demonstrează că parabolizarea ca modalitate literară, formulă-tehnică, care transformă aventura şi căutarea în meditaţie asupra condiţiei umane, cod, categorie literar-semiologică, structură, dar, în subsidiar, o forma de joc narativ, mijloc de pătrundere într-o realitate ontică, univers conceput ca un joc, rămâne a fi viabilă istoric şi de fiecare dată apreciată drept nou mecanism de generare de sensuri prin supraîncărcarea realului cu dimensiuni noi şi de ieşire din scheme stereotipe (parabola existenţialiştilor, parabola detaşată de eul autorului, parabola tributară formulei realismului mitic şi magic, romanul istoric reciclat în varianta parabolei, parabola subversivă, subsumată esopismului din perioada sovietică, parabola care îşi subordonează o distopie totalitară, parabola literaturii).

Ficţiunea parabolică a devenit iarăşi mai puternică în postmodernitate decât ficţiunea asupra ficţionării, arhitectură deconstructivistă/ constructivistă şi fracturistă/ intertextualistă, odată cu depăşirea radicalismului constatărilor că parabolismul este desuet, aparţine prin excelenţă literaturii scrise sub comunism, stil literar și, ca atare, mod de viață sovietic, tehnică de ocultare a mesajor subversive, soluţie de compromis, cu valențe estet-experimentale. Recursul la parabolic ca formă de protest, polemică cu toate măştile epocii postindustriale, care a preferat să se retragă într-un optimism artificial eschivându-se degringoladei în o criză mondială inevitabilă, nu numai financiară şi politică, dar şi ontologică, relevă reactivarea funcţiei inerente a scriiturii parabolice de a marca momente critice de existență a ființei și societăților, reașezând sistemele de valori într-o epocă când de la vechea parabolă suntem împinşi în pragul psihodramei, al simulării-provocare de realitate în sânul realităţii.

Dacă secolul al XX-lea literar intra din istorie în parabola existențială, scoţând spaţiul din sferele istorico-geografice, atunci valenţele parabolice al romanescului postmodern, care revine la sistemul social și politic, se înscriu pe coordonatele distopiei post-totalitare cu multiple nuclee narative. Structurile fictive postmoderne repun în evidență caracterul problematic și plurivalent, care exprimă universalul. Plurivalența ficțiunilor și structura lor intenționat aluzivă revelează categoria literar- semiologică a parabolei politice și sociale.

Romanele *Gluma* și *Lentoarea* ale scriitorului occidental Milan Kundera, evadat din lumea închistărilor ideologice ale regimului comunist, propun o problematizare etică a lumii descentrate occidentale, relevând criza autorităţii etice a societăţii contemporane şi relativitatea codurilor etice şi a practicilor morale în posttotalitarism. Construcţiile romaneşti revizuiesc ironic şi grav condiţia morală în variate contexte istorice: maximalismul eroic al disidenţei comuniste, pluralismul posttotalitar, care furnizează multiple valori cu opţiuni personalizate, atmosfera neoindividualismului modern şi neohedonismul postmodern, care impune o moralitate ambiguă.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Personajul-narator Ludvik, una din vocile construcţiei polifonice a *Glumei,* viciat de neîncredere din cauza excomunicării şi a destinului dureros nedreptăţit, îşi caută un *temei moral* în orgoliul de a condamna umanitatea. Patosul sentimental al moralităţii, canalizat spre scepticism şi ură, distruge orice valoare, condamnând înverşunat atât moralitatea exagerată a celor care deţineau *volanul istoriei* în comunism, cât şi excesul de imoralitate ce se practică în prezent, egoismul noii epoci, ce nu permite eliberarea de povara măştilor artificiale.

Revizuirile etice, aplicate propriei fiinţe malformate de spiritul reformator totalitarist, sunt intransigente, dezaprobarea ambivalenţei persoanei este urmată de mărturisirea unei instabilităţi interioare corespunzătoare celor care joacă roluri false: „Eram unul din acei cu mai multe feţe, eram serios entuziast şi plin de convingere în şedinţe, iscoditor, caustic şi înţepător în compania prietenilor cei mai apropiaţi, cinic şi de o spiritualitate încrâncenată în prezenţa Marketei, şi când eram singur eram descumpănit şi tulburat ca un elev." (Kundera 2003, 40). Pierderea certitudinii şi îndoiala asupra identităţii chipului apar o dată cu simularea forţată a feţelor disproporţionate, în care nu se putea integra cu totul, provocându-i criza totală a identităţii, din care nu se poate redresa: „Am început deci să-mi controlez oarecum zâmbetele, ca apoi să simt în mine o mică fisură ce se deschidea între ceea ce am fost şi ceea ce (potrivit opiniei şi spiritului epocii) trebuia să fiu şi mă străduiam să fiu." (Kundera 2003, 40).

Atunci, când încearcă să se salveze de căderea *în afara făgaşului vieţii sociale şi politice* şi speră să depăşească conştiinţa dezechilibrului, pare că reuşeşte să se elibereze miraculos de bâjbâială printre feţele artificiale şi ajunge să-şi instituie un alt sistem de valori în care domină liniştea, simplitatea şi modestia. Umanizându-se se leapădă de marile griji ale epocii, de mrejele logocraţiei comuniste: problema cosmopolitismului şi internaţionalismului, a vigilenţei şi prudenţei, dispute privind definiţia dictaturii proletariatului, politica legată de strategia, doctrina, tactica ei de cadre, de care a fost infectat şi la care nu ar fi renunţat dacă nu era degradat ierarhic, căci beţia puterii şi postura de făptuitor al istoriei era prea tentantă şi euforică: „ …eram , pur şi simplu, vrăjiţi de istorie; eram ameţiţi prin aceea că înşfăcasem istoria de beregată şi o simţeam sub noi; ce-i drept după aceea lucrurile au evoluat, în cea mai mare parte, spre o hidoasă sete de putere, dar, în acelaşi timp, există în povestea asta (şi poate îndeosebi la noi, tinerii) iluzia, cât se poate de ideală, că tocmai noi eram cei ce inauguram acea epocă a omenirii, în care omul nu va fi în *afara* istoriei, nici *subcălcâiul* istoriei, ci el va fi făptuitorul şi diriguitor al ei." (Kundera 2003, 102).

Din incipitul naraţiunii, Ludvik îşi autodeconspiră metaleptic „misiunea cinică şi vulgară" (Kundera 2003, 6) de răzbunare, întreţinută de ura mistuitoare de durată istorică: „forţa celor 15 ani de ură" (Kundera 2003, 128). Incisivitatea debordează în dialogurile confesive amicale întreţinute cu alt personaj, medicul Kostka, un om straniu, de o grijulie moralitate şi deopotrivă de o ciudată neliniște şi instabilitate, care îi divulgă esenţa distructivă a firii, declarându-l distrugător de decoruri şi de valori, şi care încearcă să-l atenţioneze asupra poziţionării greşite arogante, ce îi afectează destinul personal: „…dar spune-mi, te rog, dacă eşti atât de sceptic, de unde această certitudine a dumitale că te pricepi să deosebeşti decorul de zid? Ce faci dacă te înşeli? Dacă sunt nişte valori şi dumneata eşti un distrugător de valori? " (Kundera 2003, 13).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Ura se extinde, la început, de la cei care l-au lovit cândva asupra întregii umanităţii, căci toţi cei cu care vine în contact sunt supuşi unui examen cumplit şi umilitor, născut „dintr-un orgoliu având un temei moral" (Kundera 2003, 110), neputând accepta josnicia comună: „Conştiinţa jalnicei mele neputinţe nu se împacă deloc cu jalnica neputinţă a altora." (Kundera 2003, 110). Neiertarea îl mistuie, căci ajunge a fi o ideocraţie individuală, hrănită de propriile teorii post-moraliste: „Omul, această fiinţă care arde de dorinţa unui echilibru, îşi cumpăneşte povara răului ce i-a fost aruncată în spinare, cu povara urii." (Kundera 2003, 380). Înţelegând că nu poate anula principiul umanitar, îşi restrânge ura la o singură persoană: „o concretizează în cele din urmă individual, asupra unuia sau altuia dintre semenii săi" (Kundera 2003, 380). Îmbrăcându-şi masca dură a răzbunării, duce la realizare un plan mârşav cu o certitudine de neînţeles, dar nu are satisfacţia visată, căci vremurile şi oamenii s-au schimbat şi realitatea îl înşală. Dezechilibru pune din nou stăpânire pe el: deşi resortul urii nu mai are nici un sens, el continuă să lupte cu înverşunare: „Cum să-i explic că ura faţă de el îmi cumpăneşte povara răului căzută peste tinereţea mea, peste viaţa mea. Cum să-i explic că am nevoie să-l urăsc." (Kundera 2003, 380).

Cu greu se leapădă de destinul său, recunoscând josnicia propriului comportament şi eroarea religiei personale a răzbunării, dorind să ia întreaga vină şi răspundere pentru aventura absurdă şi feroce, dar continuă să facă aceeaşi eroare de a căuta şi descoperi cauzele înşelării: „Trebuia să duc până la capăt disputa mea cu lumea lucrurilor materiale." (Kundera 2003, 386). Conştientizând că lunga cursă a luptei cu trecutul e zădarnică, căci nimic nu poate fi pedepsit şi răscumpărat, acceptă amar să înlocuiască misiunea răscumpărării cu uitarea. Singura salvare de povara nedreptăţirii celorlalţi este uşurarea sufletească prin eliberarea minţii de orice gânduri: „ …voiam să mă evit pe mine şi gândurile care mă obsedau…" (Kundera 2003, 432). Izbăvirea miraculoasă totuşi nu e posibilă, căci eroul îşi construieşte iarăşi o nouă teorie a resuscitării nostalgice a dragostei faţă de lumea veche şi îndepărtată a satului natal, a frumoaselor clipe ale tinereţii şi a spiritului etnofolcloric. Deşi de acum reuşeşte să refacă unele valori devastate ale vieţii sale: îl invadează „dragoste duioasă faţă de această lume pe care în urmă cu ani o părăsisem cu desăvârşire" (Kundera 2003, 433) şi îl cotropeşte simţământul caldei camaradii, care îi repugna anterior, reînvie în el ura faţă de vârsta neadulţilor, prezentă prin vacarmul publicului consumator. Conservarea simbolică a trecutului frumos, unicul refugiu, este, de fapt, o cădere care aduce cu sine spaima existenţială şi „povara neclară a propriei mele vinovăţii" (Kundera 2003, 444).

În romanul *Lentoarea* autorul subminează ironic societatea occidentală crepusculară, aflată în plină manifestare a unui neohedonism consumerist greu de suportat, care e simulacrul inferior al libertinajului senzual şi spiritual al secolului al XVIII-lea. Formula romanescă fundamental ironică, spaţiu privilegiat al paradoxurilor, demistifică excesele noii ideologii − *judoul moral* politic exhibiţionist, care alterează iremediabil sistemul etic postmodern.

Contrapunctiv angajat, pentru a releva diferenţă în integrarea socială a valorilor etice şi distanţa istorică de funcţionare a lor, secolul al XVIII-lea e resuscitat ca epocă a eliberării practicii iubirii de *tirania regulilor morale*, atitudinea libertină fiind o convenţie de respectare

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

cu fineţe şi eleganţă a ceremonialului organizat al cuceririi prin conversaţie. Iar cavalerul are înţelepciunea zăbavei şi cunoaşte tehnicile temporalizării stăpânite.

Secolul al XX-lea pare a revigora aceeaşi atitudine libertină, dar, de fapt, este epoca altor plăceri, a condiţiei umane trăite sub ochiul camerei de vederi, cultivată abil; „veacul balerinilor" care îşi transformă viaţa în operă, au plăcerea să se exhibe în faţa unui infinit abstract, fără chipuri, sunt mândri că au intrat în „Actualitatea Istorică Planetară" (Kundera 2004, 42). Epoca demonului vitezei, „Viteza este forma de extaz dăruită omului de revoluţia tehnologică" (Kundera 2004, 1), aduce simulacre ale plăcerii, şuvoaie de evenimente confuze şi lipsa siguranţei de sine, uitarea pierzând speranţa fericirii autentice care dă formă duratei. E relevant gradul mare al amestecului de norme duplicitare şi etici contradictorii în relaţie cu etica colectivă şi procesarea unor ambiguităţi moral-amorale multiple. Transformarea acţiunii morale în show recreativ postmodern nu ajunge să obţină ca efect declinul generalizat al tuturor virtuţilor, ci doar juxtapunerea unui proces dezorganizator cu un proces de reorganizarea etică, plecând de la normele individuale de îmbinare a unei logici entropice şi regulative.

Grupul elitist Pontevin, evocat în roman, este un eşantion de umanitate în societatea dominată de balerinii publici, care supune subversiunii sarcastice exhibiţionismul artificial supramoralizant. Pontevin, văzând în omenire un izvor de voioşie, impune contradictoriu eticii societale un *judo amoral*, declarându-se liderul micului public pervers care adoră amoralitatea. Cele două forme antagonice: *judo moral* şi *judo amoral* anunţă noul mod de raportare la valori, noua reglementare socială a moralei.

Transformarea acţiunii morale în show recreativ, repudierea retoricii datoriei austere integrale duce la valorificarea şi standardizarea masivă a plăcerii şi efemerizarea conştiinţei vinovate. Viteza dedramatizează sensului vinei, informaţia creează emoţia şi o diluează în acelaşi timp, sensibilitate este fluidă şi nu intensificată. Accelerarea deplasării scade intensitatea trăirii în hipermobilitatea spectaculoasă. Suprapunerea mediatică a valorilor în apoteoza moralei sentimentului aduce la reciclarea acestora în legile spectacolului comunicării de masă; se minimalizează sobrietatea şi se maximalizează dorinţa. Nu mai funcţionează morala obligaţiei, ci una sentimentalomediatică, impresionată de spectacolul nenorocirii celuilalt. Pluralismul impune o morală ambiguă, furnizează multiple valori cu opţiuni personalizate, dar fără ca vreuna să aibă autenticitate. Preocuparea morală postmodernistă nu se exprimă în valori, ci, mai degrabă, în indignarea faţă de limitările libertății.

Dorind să se elibereze din cercul strâmt al vieţii prin obţinerea celebrităţii, personajele ce au avut roluri pasive în epoca totalitaristă se urcă pe marea scenă, jucând un rol artificial al destinelor triste mai nobile, se bucură de *condiţia umană aşa cum le este impusă*, fără să conştientizeze că „sunt surprinși de o lume care s-a transformat sub tălpile noastre într-o scenă fără ieșire" (Kundera 2004, 66). Revolta împotriva condiţiei umane pe care nu au ales-o este văzută ca ultimă soluţie, dar şi ea este vulgarizată şi înţeleasă limitativ la „a face tărăboi aici" prin exhibarea nudităţii sau la „a conduce o zaveră fioroasă, haotică." (Kundera 2004, 67).

În epoca condiţiei morale schimbătoare şi precare a oamenilor înclinaţi spre iresponsabilitate, spre *uşurătate*, spre hedonismul cel mai accesibil, literatura îşi revendică dreptul de a statua regimul lucidității reflecţiei, de a redescoperi raţiunea de a fi a meditaţiei şi

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

a unei înalte şi profunde intelectualizări a scrisului: „Într-o lume atinsă de agenţii răului, în spaţiul şi în timpul unei demonii cuprinse de o frenezie irepresibilă, literatura a avertizat şi a comentat, pentru ca invarianţii narativi, evenimentul, ipostazele narative, personajele, trama, climaxul acţiunii epice, logica compoziţiei şi instrumentele comentariului (jocul, parodicul, satira, ironia, deriziunea, o inepuizabilă recuzită de semne ale limbajului şi ale artelor non-verbale) să poată atrage atenţia asupra prăbuşirii în neant." (Kundera 2004, 155).

Lentoarea kunderiana contrazice modernitate post-morală, definită ca ritm accelerat, demon al devenirii şi al refuzului stabilităţii plăcerii şi pledează pentru „plăcerea zăbavei" şi pecetea fericită a discreţiei şi libertăţii. Aceleaşi dezacord cu ostentaţia de-a dreptul teatrală a feţelor tinerilor captivi măştilor brutale şi nemiloase, ce „se dăruiau cu o furie turbată barbariei şi grosolăniei inumane" (Kundera 2003, 439) şi mentalitatea noii epoci în care domină geniul uitării îl regăsim sugerat în *Gluma*, atunci când Ludvik conştientizează că între generaţia de tineri nonşalanţi, egoişti, absolut neinteresaţi de istoria epocii negre, care nu-şi dau osteneala să facă revizuiri etice, fiind preocupaţi de propria lor persoană, şi generaţia *destinelor devastate*, care încearcă să-şi reîntemeieze existenţa, regăsind valorile nevinovate, s-a format o discrepanţă periculoasă pentru epoca consumerismului, ce adastă în eroare, căci e „o miopie înlocuită cu altă miopie" (Kundera 2003, 383).

Formulă esopică resuscitată de Nicolae Rusu în romanul *Șoboloniada,* bazată pe operaţia de selectare a unor parabole, care sunt metabolizate şi apoi restituite metamorfozate cititorului, simplifică tentativa de exprimare a dezacordului faţă de contextul politic. Redimensionând propria tragedie, dar și istoria Basarabiei în epoca postsovietică, discursul figurativ al romanului secentrează pe un nou tip de comunicare aluziv, incitând paralelisme cu realităţi istorice şi cu accepţiuni metafizice: „ ...înțelese că călcase nu pe coada vreunei șopârle pe care o poți lesne strivi sub talpa cizmei, ci pe coada unui balaur ce vărsa pe gură șuvoaie de vitriol, fulgere şi fum de pucioasă" (Rusu 1998, 135). Revolta se manifestă prin intermediul registrului parabolic, formă de reactivitate împotriva experimentelor politice imperiale postsovietice, o supapă de rezistenţă, o strategie subversivă, dar și defensivă. În subsidiar se configurează o contramitologie, evidenţiind aspiraţia spre rostirea adevărului. Adevărul absolut, concludent pentru destinul omului, este surprins sub forma aluzivă a parabolei.

Deși structura parabolică presupune îndepărtarea de trăirile prea personale, Nicolae Rusu riscă să creeze o formulă hibridă parabolică modernă în care mixează mărturisirea ambiguă, indirectă și experiențele esențial-umanecu obsesiile și experiențele personale. Autorul nu renunță la sine, esența nu precede existența, iar sensul parabolei nu e detașat de eul autorului. Este configurat arhitectonic, pe mai multe niveluri narative, panopticul unei societăți umane în derivă, metabolizată în registrul parabolic incisiv și pătrunzător prin care se aruncă lucid dezaprobarea auctorială vehementă asupra unor conștiințe sau comportamente reprobabile. Scrisul său e dezvelire a unei realități terifiante care există istoric, dar și, desigur, în sine, autonom, detașată de un subiect: „nu mai avea niciun rost să ceară, să insiste, să bată pe la uși, chiar dacă scrie în Biblie că cine va bate i se va deschide − atâta timp cât poarta-i străjuită de Sarsailă, ea se va deschide doar pentru cei cu coarne" (Rusu 1998, 146). Nu e o proiecție ideală a subiectului, ci e o realitate fictivă ce se vrea atotcuprinzătoare.Parabola modernă nu pretinde

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

eliminarea realităților social-istorice, ci presupune o distorsiune a lor după nevoile unei estetici a revelării suprasemnificantului existențial: „În toate există o dreptate cerească, un echilibru universal, în caz contrar, lumea s-ar fi năruit de mult, s-ar fi destrămat în mici fărâme... Spiritul Suprem nu poate permite un dezechilibru al lumii, în consecință, un haos universal, la fel cum unii șerpi, chiar dacă într/un moment de eclipsă își devorează propria coadă, nu se pot sugruma pe ei înșiși." (Rusu 1998, 146).

Modelul parabolic care generează abstracția are drept finalitate semnificantul transmimetic, dar nu conceptual, ci fenomenologic, păstrând un grad suficient de ambivalenţă retorică și instituind pactul „între necesitatea de a fi înţeles şi aceea de a rămâne neînţeles, de a coopera şi de a destabiliza automatismele lecturii" (Maingueneau 2007, 56). Parabolismul urmărește autenticitatea provocatoare și opozițională care subminează canonul, construind în trepte, prin parcursuri individuale, parabole ale condiției umane, în reperele geo-politice, inducând particularul către general, cu o posibilă întoarcere asupra aplicaţiilor particulare.

Romanele *Anglia, Anglia* de Julian Barnes (1998) și *Negustorul de începuturi de roman* de Matei Vișniec (2013) descoperă impuritatea şi alterarea sistemului memoriei, oboseala istoriei lumiiintertextuale care pune în comun memoriile, într-un interconectaj rizomatic, avertizând asupra primejdiei de a încerca să transformi ficţiunile în realităţi şi jocurile în strategii politice.

Romanul lui Barnes configurează o heterocronie geocritică. Istoria socială şi culturală, acumularea de memorii devine prin excelenţă vandabilă, element de propagandă, de marketing într-o autoînşelare permanentă care e *anacronism creativ*, spaţializare a istoriei, proiectare a ei pe coordonata spaţială în locul celei temporale.

Romanul lui Vișniec încearcă să surprindă haosul postmodern, să anunțe o trezire civică din delirul globalizării, să refacă memoria sfărâmată a unui secol orfan. Actualitatea e o formă de ficțiune, căci memoria colectivă nu mai are valențe culturale, ci post-uman-tehnologice, istoria umanității fiind stocată în memoria softurilor complicate ce colaborează cu scriitorii în materie de ficțiune, oferind situații și posibilități autoficționale complexe.

Prozatorii abordează problema memoriei nu ca pe un proces de codare şi stocare a informaţiei, ci ca pe o activitate socială, creând, fiecare în parte, geocritici ale ţărilor care i-au format, Barnes −o Anglie anistorică, iar Vişniec −o Românie distopică, într-un postmodernism în care întoarcerea în timp a metaficţiunii istoriografice a devenit o realitate palpabilă. Memoria istorică este relativizată în dimensiunea sa imagologică, relevând atitudinea față de un loc prin imaginea lui în mintea consumatorului, devenind o memorie istorică, care îmbină socio-emoţionalitatea turistului cu informaţia reorganizată politic. Romanele esenţializează şi particularizează alienarea globală. Este debordantă ironizarea atât a activităţilor cu o alură politică de propagare a intereselor de imagine ale Imperiului Britanic prin fondarea British Council, axate pe asigurarea prestigiului şi succesului simbolurilor britanice, cât şi a instituţiilor culturale ale României, ce se simt ofensate că nu au fost onorate cu un Nobel.

În romanul *Anglia, Anglia*, atunci când se uită ce „mai însemnase vreodată" (Barnes 2002, 303) Anglia, este încurajată o falsă amintire: *insula artificială*, proiect grandios al industriei turistice a mileniului al III-lea, menit să furnizeze satisfacţia maximă prin

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

concentrarea tuturor atracţiilor turistice reprezentative ale Vechii Anglii pe o suprafaţă mult mai mică. Aceasta ar urma să permită o extraordinară economie de timp pentru turistul japonez sau american dornic să consume cantitatea maximă de istorie. Vechea Anglie, lăsată în umbră, decide retragerea ţării din Uniunea Europeană şi declară embargo economic împotriva restului lumii. Se creează provincii noi, pornind de la regatele heptarhiei anglo-saxone, iar, în cele din urmă, îşi declară independenţa de restul globului şi de Mileniul al Treilea, schimbându-şi numele în *Albion*. Este o reacţie forţată provocată de colapsul economic, de depopulare şi de răzbunare a Europei, încercări de a da înapoi ceasul istoric şi al obiceiurilor sale. Dar inocenţa nu putea fi reinventată, căci ea este întotdeauna construită, grefată pe vechile neîncrederi. Capacitatea farsei de a înlocui realitatea este dublă:*Anglia, Anglia* artificială şi *Albionul desuet,* istovit de istorie, decăzut în stadiul medieval, ambele sortite dezastrelor inevitabile.

Memoria personală este afectată şi ea de simulacre. Personajul Martha, unul din angajaţii în proiectul turistic, este în căutarea memoriei reale, neprelucrate, dar ajunge să se întrebe dacă „amintirea nu era un lucru, ci amintirea unei amintiri a unei amintiri, tot mai credea în lucrul acela autentic pe care îl numeai amintire. Nu ştia dacă trebuie să îşi amintească sau să uite trecutul." (Barnes 2002, 10). Ideea de puzzle contribuie la înfăţişarea amintirilor difuze de la o vârstă fragedă, cu aerul lor fragmentar şi cu crâmpeie din alte experienţe. De fapt, uitarea este un păcat capital în acest roman care se anunţă de la început a fi, în primul rând, despre memorie şi în care puzzle-ul cu comitatele Angliei este prezentat ca fiind cea mai veche amintire a Marthei.

Scriitorul extinde tema memoriei la nivel macrosocial, ca istorie. Pradă, probabil, unei ambiţii rezultate dintr-o similară traumă din copilărie, Sir Jack Pitman încearcă să recreeze pe Insula Wight o nouă Anglie, bazată pe sincronicitate istorică şi confecţionată corect după regulile unui puzzle similar (din care face parte şi sondajul de opinie care stabileşte cele cincizeci de chintesenţe). O realitate artificială, cu aşa zisul *plus de autenticitate*, nu poate decât să-i falsifice, în cele din urmă, pe oamenii care o locuiesc, şi exact aşa se întâmplă.

Barnes pune în discuţie motivele care au determinat preferarea reproducerii unei opere de artă operei de artă însăşi şi descoperă „teama profund atavică pe care o trăim ori de câte ori ne aflăm faţă în faţă cu originalul. Nu ştim unde să ne ascundem când suntem confruntaţi cu o realitate alta decât a noastră, o realitate în aparenţă mai puternică şi, deci, ameninţătoare. Confruntat cu rivalitatea realităţii, cu o realitate mai puternică şi mai profundă decât cea a propriului timp, el nu a avut de ales, în virtutea spaimei sale existenţiale şi a instinctului uman de conservare, decât să distrugă originalul!" (Barnes 2002, 66-67). O lume monocromă devine tehnicoloră − o ţară care îşi aminteşte istoria: trecutul nu era niciodată pur şi simplu trecut, era ceva ce dădea prezentului puterea de a trăi cu sine însuşi. Monstruozitatea planificată şi concepută de a reamplasa legendele în modernitate oferă posibilitatea de a alege între un „original" incomod şi o replică mai comodă. Vremea, redusă demult la rolul de determinant al dispoziţiei personale, devine iarăşi importantă.

În *Negustorul de începuturi de roman* Matei Vişniec satirizează complexele culturale româneşti, orgoliile scriitorului român în al cărui cod genetic este înscrisă necesitatea omologării recunoaşterii de Occident. Obsesia literară naţională privitoare la absenţa unui

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

român de pe lista laureaţilor Premiului Nobel declanşează o grevă a tăcerii pe timp de un an, uimind Europa şi astfel cucerind notorietatea după care tânjea. Paroxismul atins de vanitate românistă se transformă într-un imens protest pe care deopotrivă scriitorii şi publicul îl iniţiază, nemulţumiţi de opacitatea juriului Nobel care nu apreciază literatură română la justa ei „valoare vagă", care aduce la abolirea autorităţii absolute a Occidentului. Se produce revoluţia interioară a culturii româneşti, calificată de presă drept unica în istoria relaţiilor umane, prin crearea unui premiu similar naţional, depăşindu-se complexul cultural: nu se mai putea reproşa mediocritatea şi mimetismul, dilema culturală şi istorică dispare, scriitorii nu simt nevoia omologării. România devine o ţară atractivă pentru emoţia socio-turistică interesată de exerciţiu tăcerii, „exorcizare colectivă demnă de ţară lui Dracula" (Vișniec 2013, 236), descoperind un potenţial de inspiraţie inegalabil în Europa şi repunând istoria în mişcare.

Romanul lui Vișniec este o reflecţie despre cum ne construim noi viaţa deseori, trecând de la una la alta şi lăsând până la urmă totul baltă. Omul şi complexitatea fiinţei umane, contradicţiile fiinţei umane pot fi mai bine captate printr-un roman caleidoscopic în care autorul încearcă să surprindă haosul postmodern, să anunțe o trezire civică din delirul globalizării, să refacă memoria sfărâmată a unui secol orfan: „Omul contemporan, devenit un mutant genetic al societăţii de consum, este mai mult decât obsedat de începuturi, el are o *foame* de începuturi. Nimic ontologic sau metafizic în goana sa după începuturi, ci doar o fugă de responsabilitate, o evitare a implicării în profunzime, o plăcere de a *surfa* pe suprafaţa vieţii. Societatea apasă butonul *fast-forward* din ce în ce mai des, refuzând să înfrunte dificultăţile iniţierii treptate. Iată *punctul de plecare* al romanului meu, în care încerc să observ evoluţia unui nou tip de drog social: dependenţa de iluzia începutului. Şi de ce să nu scriu, într-o lume în care doar începuturile sunt tentante, un roman format numai din *începuturi*?" (Țurlea 2015). Reabilitând o veche metodă de a prezenta lumea sub formă de caleidoscop: sărind de la una la alta şi, în acelaşi timp, păstrând întregul, scriitorul încearcă să provoace prin construcţie, să propună construcţii interesante, construcţii labirint, cu false intrări şi false ieşiri, cu fire care se leagă din nou. *Stilul vraişte* mai poate aduce noutate în această lume în care s-a inventat totul. Romanul este despre traficul de începuturi de roman, cu prima frază memorabilă care asigură uneori succesul cărţii, implantarea ei în memoria veşnică a lanţului de cititori.

Scrierea nu se bazează pe memoria personală, ci pe capacitatea de transcriere, reproducere decalată în timp a gadgeturilor-plasture, soldată cu pierderea intimității și manipulare. Lumea reală nu interesează, umanitatea fiind împinsă într-un fel de ficțiune, uzină de ficțiune, de mituri moderne. Se ajunge la starea-limită a istoriei umane, gadgeturile se povestesc pe sine, scriu romane pentru umanitate, dar și pentru pentru noua generație de computere sinaptice autonome: „Să nu fiţi uimit dacă într-o bună zi librăriile nu vor mai vinde romane, ci computere concepute să scrie romane, în funcţie de fantasmele dumneavoastră secrete. Absolut nimeni nu va mai fi interesat de cărţile altuia, ne vom citi propriile noastre romane, comandate dispozitivelor personale de scris autoficţiune. Toţi vom fi scriitori. Talentul nu va mai fi un privilegiu. Iar cei mai vanitoşi sau mai frustraţi dintre noi vor încerca, poate, să angajeze şi câte o fiinţă umană căreia să-i ceară să citească romanele scrise în numele nostru de către softuri sofisticate. Aceşti cititori de profesie – ei înşişi scriitori, la rândul lor – vor fi atât

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

de rari, încât vor cere să fie plătiţi foarte scump, iar uneori, chiar cu preţul vieţii" (Vișniec 2013, 278). În epoca *romanelor path* industriale, scriitorul pledează pentru *romanul artizanal* şi consideră că literatura poate atenua spălarea creierilor operată de societatea de consum, de mode, industria de divertisment şi noile tehnologii.

Memoria softurilor nu este ameninţătoare pentru personajele-scriitor care sunt convinse de faptul că tehnologiile le reorganizează în bine existenţa. Romanul explorează noi zone ale raportului dintre emoţie şi semn, fiind o cantitate de timp a scriitorului şi a cititorului: victorii în timp care durează. Devorat de imixtitudinea altora în fiinţă, autorul descoperă memoria computerului ca formă de scurgere directă din creier pe ecran a unei bune părţi din sine ce rămâne sub forma cuvintelor. Computerul şi grădină sunt forme de apărare de sentimentul de risipire în sute de mii de direcţii.

Guy Curtois, negustorul de începuturi de roman, nu vrea să se lase înghiţit de fatalitatea urgenţei inventată de modernitate: mesaje electronice, telefonul mobil, mesageria electronică, sisteme de interconexiune rapidă şi insistă să păstreze genul epistolar, preferând registrul scrierii tradiţional: cu stilou. Pentru el cartea este o bucată de creier ambulant, un fragment de creier pus în circulaţie.

Un alt personaj Bernard, membru al clubul negustorilor de începuturi de roman, are oroare de memoria infernală anormală care reţine tot: cuvinte gesturi, imagini. El are teamă de digitizarea tezaurului concentrat pe stick-uri, considerând că e o aberaţie îndesarea valoroasei memorii istorice, supunerea ei tehnicii moderne ameninţătoare.

Pentru personajul M. chiar şi şedinţele de zbor în somn îi lasă în memorie un gust de extaz şi de improvizare, el are intuiţia că ele sunt programate de departamentul viselor, ai cărui gardieni ai realităţii perturbă visele ca alternativă la viaţă. Demolând tentaţiile nostalgice se creează un nou raport social între viaţă şi vis, captarea întregului în regim de concomitenţă capătă dimensiune practică. Încercând noul program Easy Teller, maşină extrem de sofisticată, căci întreaga istorie a umanităţii se află în memoria ei, scriptorul află stupefiat că ea poate să-i ofere ca opţiune alegerea nivelului originalităţii, cum ar fi familia de originalitate Wilde, Kafka, Murakami, Buzzati, care au mult spirit şi uneori amestecă fantasticul cu oniricul, gustul pentru absurd şi insolit cu o imensă capacitate de observare a realităţii în profunzime. Scrierea Patch cu senzori plasturi, care captează toate emoţiile cotidiene şi scriu pentru tine, este o formă evoluată cu mari posibilităţi autoficţionale. Tehnica monstruoasă, deşi mizează pe o vizibilitate mare, filtrează şi organizează masa de informaţie, formând un ansamblu narativ pentru texte abandonate, neterminate. Veridicitatea stranie aduce senzaţia de furt masiv vampiric de persoană, căci nu se bazează pe memoria personală, funcţionând manipulator, transcriind în cuvinte povestea a două *patchuri*, căci nimeni nu dispune de aşa capacitate de stocare, nimeni nu este capabil să reproducă decalat în timp chiar tot ce s-a spus, toate emoţiile simţite, gesturile.

Personajul X care trăieşte un timp post-apocaliptic, încearcă să refacă normalitatea alegându-şi epoca pentru lecturare − ziare din anii '60-63 pentru optimismul social, economia prosperă, multe evenimente culturale.

Romanele-parabole postmoderne speculează făţiş dislocarea istorică şi consecinţele ei ideologice: pierderea sau satelizarea realului în societatea consumului, unde sunt proliferate

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

lumi cu realităţi care se autogenerează şi se autooglindesc. Istoria ca politică a trecutului este o ficțiune, având doar consemnări textualizate atunci când referentul real este abolit, oferindu-se șansă doar simulacrelor simulării.

BIBLIOGRAPHY

Barnes, Julian. *Anglia, Anglia*. Iaşi: Polirom, 2002.

Kundera, Milan. *Gluma*. Bucureşti: Humanitas, 2003.

Kundera, Milan. *Lentoarea*. Bucureşti: Humanitas, 2004.

Maingueneau, Dominique. *Pragmatică pentru discursul literar.* Iaşi: Editura Institutul European, 2007.

Rusu, Nicolae. *Şoboloniada*. Chișinău:Litera, 1998.

Ţurlea, Stelian. *Matei Vişniec: „Literatura forează întotdeauna mult mai adânc în contradicţiile umane decât toate celelalte discipline ale spiritului”*. În: Ziarul de duminică, 30 ianuarie, 2015. http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/matei-visniec-literatura-foreaza-intotdeauna-mult-mai-adanc-in-contradictiile-umane-decat-toate-celelalte-discipline-ale-spiritului-de-stelian-turlea-13794335. (vizitat la 10.10.2016)

Vişniec, Matei.Negustorul deînceputurideroman. Bucureşti: Cartea Românească, 2013

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

ROMANIAN SOCIALIST REALISM IN THE EUROPEAN CONTEXT

Nicoleta Sălcudeanu
PhD, "Gh. Şincai" Institute of Research for the Humanities, Romanian Academy, Tîrgu Mureș

Abstract: Socialist realism or "jdanovism", as rightly defined by Sanda Cordoş, benefits itself of a certain kind of expressiveness and it can not be isolated from certain influences that fed it, nor of further influence. But, unlike the other European infiltration, it is a form of imposed cultural influence or, in the most optimistic case, "borrowed" through ideological channels. A somewhat forced synchronization. How fertile was it for the development of Romanian culture, we know: an aesthetic abortion, sterility of literary expressivity. On the other hand, an unfortunate consequence of this "synchrony" was the establishment of a relationship of brutal subordination of the writer towards the political power, he falling in a in cruel bondage to dogma.

Keywords: socialist realism, literature, ideology, culture, Europeanism

Romanian postwar literature seems to present itself as a rupture in the game of counterpoint rhythm between Europeanism and traditionalism, an omnipresent counterpoint in Romanian ideological cultural movement. First of all, we must say that there is no symmetry between progressivism and reactionarism in the Romanian culture. The "Junimea" model is perhaps the most illustrative: that of innovation inside tradition. But this is not the only one example. Never, except maybe its extreme stances (Avant-garde or "semanatorism"), the cultural paradigm did not appear in pure form. The phenomena can not be seen separately. There is a dynamic underground, a dialectic which ultimately produce a form of cultural syncretism.

Almost always traditionalism was depicted with innovative intentions, and innovation has always shown an element of traditionalist caution. Perpetual nesting between the fund and the form was the somatic brand of Romanian culture. We must not forget that a significant proportion of any cultural creation from any country is based on cultural loan. This is not a purely Romanian phenomenon. The cultures were always permeable with each other, They have not evolved in anaerobic conditions, they presented a fine network of capillaries through which influences and loans were breathing freely. Romanian literature could not be an exception.

Therefore, even communist parenthesis represented only one aspect of the same convoluted predispositions, more or less cautious, of cultural exchange, focusing on loan. Even the "obsessive decade", improperly called "proletcultism", rightly defined by Sanda Cordoş as "jdanovism" (term descending from the coordinates imposed in his speech by Zhdanov, at 17 August 1934, at the First Congress of Soviet Writers Union), represents the result of a tortuous

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

cultural exchange. As, with extreme precision, she defines the idea of proletcultism in opposition to the "jdanovism", the young researcher notes that Proletcult is an episodic literary phenomenon in Soviet Russia, becoming, in time, a form of cultural dissent, disavowed even by ideologues: "... Lenin is not willing to credit any Proletcult, an extremely active cultural organization that explicitly aims to promote a revolutionary proletar culture through conferences, workshops and artistic centers. The ideological disagreements between Lenin and A. A. Bogdanov, the doctrinaire ofProletcult, dates back to 1909 when Lenin accuses Bogdanov that under the name of "proletarian culture" he promoted actually a reactionary conception ".[1]

If we trace the avantgarde roots of the socialist realist poetics, presenting points of irradiation in Switzerland, France or Italy,some discover a paradox: that even the "jdanovism" imposed by Moscow is not a spontaneous phenomenon and does not nearly represent an inaugural pattern or a cultural enclave. Paradoxically, Romanian "jdanovism" is rooted in the European avant-garde, and the fact is sumptuously and accurately demonstrated by the researcher Sanda Cordoş. But unlike other European infiltration, it is an imposed form of cultural influence or, in the most optimistic case, "borrowed" through ideological channels. A somewhat forced synchronization. How fertile it was for the evolution of Romanian culture, we know:an aesthetic eclipse, a depletion of expressivity in the literary field. On the other hand, an unfortunate consequence of this " synchrony" was the establishing of a brutal relationship of subordination between the writer and the political power, the first one waking up in a cruel bondage to dogma. Aesthetic taste and inner freedom are reabsorbed into the rigid structures of a simplistic and rudimentary poetics

There is also a surprising career - you might say – of the the expressiveness of cultural "jdanovosm", and this happens at the level of reception, over time. Over the years, socialist-realist poetics has mutated significantly. Poems and prose of that time, read today, can have surprising effects on the receptor, and can be perceived in a cipher between involuntary humor and nostalgia. It is obvious that, as demonstrated by Eugen Negrici[2], there exists an involuntary expressiveness of ancient writings without calophile intentions. Thus socialist realist literature, fine arts or music are imbued with a whole rainbow of expressivity.

But in its groundwater, the phenomenon is infinitely more complicated. The idea of "crisis of culture" which, with wisdom, Sanda Cordoş defines, is actually a "western theme" which, at first sight, the "culture of Eastern Europe generally does not seem to be concerned about gaining ownership", but, the author mentions, "It must not lead us to believe that the East would have been, at the crossroads of centuries or decades to come, cheerful face of Europe nor that the major problems of Western culture were unknown in the East. On the contrary, both Russian culture and Romanian culture are deeply concerned by the Western cultural movement, whether they extract from here models to carry in their area or just parts (indubitable major ones) who are opposed, in a negative emulation, by the national spirit ".

---

[1]Sanda Cordoş, Literatura între revoluţie şi reacţiune. Problema crizei în literatura română şi rusă a secolului XX, Ediţia a II-a adăugită, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003, pp. 61-62.
[2] Eugen Negrici, Expresivitatea involuntară, Cartea Românească, 1977.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

It's about the dispute between substance and form, about the resistance of the fund to new contents even if, in the long run, these contents will be assimilated at last, even if distorted. "Dressed in radical forms or projecting peaceful cohabitation, of synthetic nature (between national specificities and universal creation), These debates are able to determine the age of cultures and, especially, national literatures in which the debates take place. Romanian literature and Russian literature are young literature that tries - entering into dialogue with modernity based on a long and consistent tradition of Western literature - to set up their own identity "[3]. Of course, Western influence has been taken over by young crops in an eclectic manner, but surely "techniques, themes, and motifs will transit smoothly towards the literatures of the East; But the matrix in which they are developing in the West and generating a sense of finitude and even the spectrum of exhaustion and sterility, remains foreign to the founders who have a world to build "[4]. A very important thing, emphasized by the young researcher, represents a contradiction: "These Western influences will precipitate more than once in cultural inferiority complexes that will turn against their own models "[5]. On this sophisticated track, even "jdanovism" is one such attempt to build a cultural identity - we know how damaging, but if we keep a certain distance, separate from any emotions the phenomenon can be looked in a more relaxed way. The trend is almost unanimous, however, and it is one of vehement, trenchant denials, that of outrage, of angry rejection of the phenomenon as a shameful disease. We forget that it can not be denied, no matter how indignant we are, and is part – we like or we don't like it – of our cultural history alike the grand history.

A somewhat similar attitude has Monica Enache, in a recent issue of „Observator Cultural"[6]. In a study devoted to socialist realism in fine arts, the author believes, axiomatically, that socialist realism "can not be considered a style or an artistic trend, since it can not be defined on a platform of plastic territory, a collection of philosophical ideas and a coagulated form in cooperation with them " But how could we define it otherwise, given the fact that it features a whole rainbow of expressiveness that defines it apart from other styles and trends? It is true that "the term will be permanently reinterpreted, increasingly more permissive at the aesthetic level, according to the political needs of the moment", it is true that the main component of it is pure propaganda. But we can ask is this the only form of expression which abuses of propaganda? It is a rhetorical question. The author acknowledges the aesthetic component, but she treats it from the perspective of another paradigm, the ideological one. Despite these reservations, it is a well-documented article that contextualizes the phenomenon in a professional way.

One thing is certain: the Romanian literature of the "obsessive decade", as this period is defined by the great novelist Marin Preda, it is also the result of a certain way of cultural precipitation, even if distorted, of some European cultural predispositions converted to the paradoxical situation of becoming the enemy of the genuine model.

[3] Idem, p. 45.
[4] Idem, p. 46.

[5] Idem, p. 47.
[6] Monica Enache, *Ce este realismul socialist?*, în *Observator Cultural*, nr. 805 / 13 ianuarie 2016.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

BIBLIOGRAPHY:

Cordoş, Sanda, *Literatura între revoluţie şi reacţiune. Problema crizei în literatura română şi rusă a secolului XX*, Ediţia a II-a adăugită, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003.

Enache, Monica, *Ce este realismul socialist?*, în *Observator Cultural*, nr. 805 / 13 ianuarie 2016.

Ornea, Zigu, *Formula sufletească a românului*, în *România literară*, nr. 1 / 10-16 ianuarie 2001, p. 9.

Negrici, Eugen, *Expresivitatea involuntară*, Cartea Românească, 1977.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

WILLIAM GOLDING'S "THE INHERITORS" APPROACHED VIA SOJA'S THIRDSPACE AND SEMINO'S MIND STYLE

Clementina Alexandra Mihăilescu
Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The paper expands upon William Golding's "The Inheritors", cognitively approached from a twofold perspective. Firstly, Soja's Theory of Thirdspace has been turned to good account through the implication that the Thirdspace is the locus of individual and communal emotional experience. Secondly, Semino's Mind Style spotlights the way one's perception is impaired by excitenment, nervousness or a poor command of language and also how, little by little, a person's evolution can take place through acquiring a common structure of social understanding, thus transforming himself in terms of low and high sensibility and comprehension.

Keywords: William Golding, Soja, Semino, The Inheritors, cognitivism, Thirdspace

William Golding's "The Inheritors" tackles an unusual type of relationship that exists between metaphor and mind style which signifies an impression of a world view. This relationship can be identified in the novel's first person narrative. The first person narrator is Lok and much of the narrative is revealed through his "uncomprehending perceptions" (Mc Carron, 7). Lok belongs to a small group of Neanderthalers, the last survivors of the Neanderthal man, who are little by little exterminated by the more powerful members of the "New Men", Homo sapiens.

H. G. Wells in "Outline of History" depicts the Neanderthal man characterized by "an extreme hairiness, an ugliness, or a repulsive strangeness in his appearance over and above his low forehead, his beetle brows, his ape neck, and his inferior stature" in Oldsey and Weintraub, 45- 46.

For the reader not to be prejudiced by Lok's appearance, his description is permanently delayed and when we become familiar with him he appears as "a strange creature, smallish and bowed. The legs and thighs were bent and there was a whole thatch of curls on the outside of the legs and arms. The back was high, and covered over the shoulders with curly hair. Its feet and hands were broad and flat, the great toe projecting inwards the grip. The square hands swung down to the knees" (85).

In Well's "Outline of History" from which Golding takes the epigraph to his novel, already quoted within our presentation, Wells also writes "as the Fourth Glacial Age softened, towards more temperate conditions, a different human type came upon the European scene, and it wouldseem exterminated Home Neanderthalis" (85). Wells further expands upon this topic

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

in his short story "the Grisly Folk". He describes the adventurous life of the members of a tribe of hunter-gatherers, our remote ancestors, referred to as "the true men". One of the children of the tribe was stolen by the "grisly folk", mainly referred to as the "pre-men", reduced to "animal or 'thing' status" (Mc Carron, 9). Golding alters Wells' plot and in "The Inheritors" the "true men" do the kidnapping and are presented as cannibals. Wells' "the Grisly Folk" presents an optimistic Darwinian approach to humanity that seems to have been progressing since the beginning of time, and as such, the Neanderthalers, who are "pre-men", not sufficiently evolved deserve little respect and consideration.

Golding's "The Inheritors" has also been linked to evolutionary theories by the critics via colonialism. From this perspective, it follows that once one is at the top of the evolutionary ladder, one has no longer moral obligations to respect the rights, even the lives of the other lower-in-status people. It has been suggested a possible reading of the novel where Lok and his people are regarded as the colonized and the New Men as the colonizers. We will not follow such a reading, but we regard it as indicative of various ways of approaching modern novels.

Getting back to the relationship between metaphor and mind style, mention should be made of Golding's main concern with tackling ways of projecting humanity's internal evil onto something external. This sort of "projection" is turned to account by the novelist through the symbolic scapegoat, human sacrifice and even more dramatically, through cannibalism. If Wells presents the Neanderthalers as cannibals, Golding grants this characteristic to the New Men, the "true men" who "in their fear, have projected their own evil impulses onto the gentler tribe, thereby justifying their extermination" (McCarron, 10). McCarron further assumes that by regarding Colonialism as a form of "devouring" (10) the colonized country, cannibalism can be viewed as "one of its most potent metaphors" (10).

Since the narrative is revealed through Lok's "uncomprehending perceptions" (McCarron, 7), it is relevant to focus on the fact that he is introduced to the readers as early as page 33 as having difficulties with perceiving the meaning of metaphorical constructions, called by Golding "pictures". For instance, when Lok utters "I have a picture", the people "laughed too because this was Lok's picture, almost the only one he had, and they knew it as well as he did" (33). Then Lok becomes specific about the picture that referred to finding the little Oa.

Metaphorically charged images can be hardly measured, because their intrinsic values keep on multiplying themselves, sometimes acquiring religious or allegorical connotations. The religion of the Neanderthalers is matriarchal. They worship a female deity who inspires protection, fecundity, joy and lack of bloodshed. She is referred to as "the great Oa". Christianity reverberates from Mal's metaphorical description of the Great and gentle Oa: "there was the great Oa. Shebrought forth the earth from her belly. She became sick. The earth brought forth woman and the woman brought forth the first man out of her belly" (35). Moreover, when Lok follows Ea in order to get into the cave of ice, where Oa is worshipped, he is overwhelmed by the religious powers surrounding her. So, Fa has to comfort him by claiming "It is too much Oa for a man" (35).

Mal's metaphorical vision of Oa embodies a set of life-affirming values in total opposition with "the rutting, bellowing Stag God" (McCarron, 1) of the New Men. The latter

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

suggests "blood sacrifice" (11), aggressiveness and the patriarchal character of their religion. After Liku's being kidnapped, Lok and the woman Fa, follow the New Men to their camping place, noticing their actions from behind a dead tree, itself a "realistic" (11) symbol with theological connotations. Lok can hardly understand the progress of the events and the dramatic implications of their actions while gazing down on the clearing together with Fa.

What we see is revealed to us through Lok's limited comprehension and it amounts to the New Men's Stag God and to an extremely violent and "sexually orgiastic" (11) manifestations, in total opposition with the moderate yet primitive behaviour of the Neanderthalers. Moreover, we are offered a shred of evidence regarding the fact that the New Men killed Liku and ate her. As concerns the quotation "out of the churned-up earth the right fore paw picked a small, white bone" (91), Lok's unperceptive nature hardly realizes what has happened. It is Fa, who, in a hopeless attempt to find and rescue her, realizes the truth.

While running away from the clearing to save their own lives, Fa is hit by a rock and falls into the river water. Although she clutches onto a tree, the current speeds up, slids soudlessly and drops over the fall forcing her to drown engulfing her and Liku's little white bone. All that has remained of Liku after having been devoured by the New Men can be related to the metaphorical connotations of the "lived space" (Bachelard, 201) and the "causality of the little" (201). Bachelard claims that the "causality of the little" touches all the senses, adding that "for the senses like taste, smell, the problem can be even more significant than for that of sight" (201).

According to Bachelard's line of thinking, the problems related to the "causality of the little" have been psychologically examined and the psychologists have identified various thresholds regarding the body senses. The paradoxical metaphors are overabundant in Golding's novel and they deserve special attention to be paid to.

Every incident within the novel is seen through Lok's eyes and our sympathy for him can not be destroyed either by his physical appearance or by his limited perception. Mostly relevant is the fact that Lok's identity is closely related to his People and its collective, tribal background.

Equally important for understanding Lok and his people is their past experience. Once a large tribal community, flourishing in a primitive and somehow familiar environment, they have become rather passive, lacking the intelligence to adjust to the new conditions of living. Theirnumber has been reduced to eight members who are completely at the mercy of the new harsh realities. Mc Carron assumes that even if the New Men had not arrived Lok's people could not have survived because they were lacking those qualities which could have enabled them to control the environment.

At the beginning of the novel, Mal introduces us into the history of his people, its suffering which are in total opposition with its capacity to create or to survive. Surviving is related to "pictures" of what is to be done, pictures (ideas) charged with material facts, such as that of providing wood and food. Generally speaking, facts do not explain the values attached to them. However, Lok "who had fewest pictures" (37) points out the fact that he figures himself running along the side of the mountain, carrying a deer that had formerly been killed by a hyena,

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

under his left arm and, under his right one, "the quarters of a cow". In spite of his enthusiasm, people shouted with laughter, adding that "Lok has a mouthful of words and no pictures". Metaphorically speaking we can say that Lok's soul "dreams and thinks, then he imagines" (Bachelard, 203). Golding leads us to a "sorry plight" which can be hardly surpassed.

The slightest noise prepares a catastrophe, while the wind blowing announces in terms of sound metaphors the chaotic character of things and events. As the paradoxical metaphors related to body senses, every detail is a shred of evidence before "turning into a phenomenon in this cosmos of boundaries" (Bachelard, 203). The weaker or more significant a sign is, the more meaning it possesses because it points to "origins" (203). The most significant metaphorical construction is introduced on page 35 and it refers to the "great Oa" who brought forth the earth, the earth brought forth woman and the woman brought forth the first man out of her belly.

The religious origins of mankind in Neandertalers' view are related to the matriarchal representation of their goddess. From a cognitive perspective, it can be interpreted as thinking embodied in a mental image. This image covers a certain reality happily transmitted to us by Mal's creative mind. The word "picture" is systematically associated with Mal's mind, with direct reference to the Neanderthalers' basic needs and concerns. His weak physical and psychic conditions make all his People share a picture inside their heads of Mal "a little removed from them, illuminated, sharply defined in all his gaunt misery. They saw not only Mal's body but the slow pictures that were waxing and waning in his head. One above all was displacing the others, dawning through the cloudy arguments and doubts and conjectures until they knew what it was he was thinking with such dull conviction" (39).

Golding is clearly preoccupied to offer an "active gravitational centre" (Bachelard, 198) through the image of Mal, who although was on the point of dying, was settling issues regarding who was about to get wood or food from the forest, firmly concluding "I have spoken". Although Mal announces them that he will die the next day or the day after, Golding brings about animportant variation and renders it functional in both senses. Mal is the pivot of a series of innovating actions such as those mentioned before, namely of getting wood and food in order to ensure the stability of his small community of people and to offer them the illusion of stability and continuity.

Consequently, the old woman of the tribe ensures him that they will get food and wood the next day so as to prevent the image of the dying man to stand stock-still. It seems that Golding's concern was to offer to his characters the illusion that their world gravitates around some value, no matter whether that value consists of "the great Oa" or of the great Mal. While approaching Mal's thinking embodied in language-objects (Sandu, 40) such as food and wood, this sort of thinking is somehow transferred to Lok who becomes "tense with pre-hearing" (Bachelard, 203), trying to grow aware of the feeblest details or signs that might announce danger or disaster for the People.

Golding emphasizes the "miracles of perception" performed by Lok's ability to identify various scents related either to "honey" on page 50, or to food (under the form of a doe killed and half devoured by hyenas, on page 53), or to various forms of wickedness, on page 54. The

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

highly symbolical island where the Neanderthalers' supreme values are food and intense fellowship is a mixture of real sensations and real hallucinations which together with forms and colours reflect various psychological phenomena that the characters are hardly aware of.

For instance, Mal's approaching death is tackled in a very concrete manner. The acquisition of meat makes them contemplate the idea that it might strengthen him up so as to continue to be their leader. On the other hand, Lok and Fa's visitation of their goddess, the great Oa, is emblematic of the fact that religion also plays an important part in their community as they implore the goddess to take care of Mal. Sound symbolism is turned to account by Golding through Fa's uttering "Oa", "Mal" and "sick" as individual words, while the rock walls as if rejecting those words, bound them back, forcing them to throw the words again. Then they no longer uttered separate words but sang "O" and "A" at the same moment. "The sound rose like water in a tidal pool, smoothed like water, became a ringing that beat on him, drowned him. 'Sick, sick", said the wall at the end of the sanctuary. 'Mal' said the rocks behind him, and the air sang with the interminable and rising tide of "Oa". Such auditive hallucinations terrify Lok, while Fa concluded "It is too much Oa for a man" (101). The auditive hallucinations are increased by visual hallucinations associated with the sudden disappearance of Ha, one of the members of their community.

Sent by Mal to get food, Ha is finally discovered to have fallen from a cliff into the river water and to have died. The paradoxical metaphors employed by Golding to suggest two deaths – that of Mal and Ha – activate various language-objects as vehicles turned into profound emotional tenors which reveal profound vibrations. The choosing of "haunches of meat" for the dead one when he is hungry, and of "water trickled over the dead face" when he is thirsty, convert the "transcendence of what can no longer be" and the "transcendence of what can no longer be seen" into "the transcendence of what can be tasted and of what can be seen through the "ritual of memory" (Bachelard, 208).

The death of Mal turns Lok into their leader because there was no other male person to replace him. The words uttered by the old woman "Now there is Lok" grant him power and responsibility. If so far we have faced the "outside Lok" (141), from now on, his fragile and ephemeral voice will possess more firmness acquiring some of the certainties of a new inner reality which unites him with the world around him. The "inner Lok" (141), as Golding will call him, can be further approached through the phenomenology of the verbs "to listen to" and "to notice" the traces of otherness. Lok keeps on saying "the other is on the island" (97) or "with the scent of other I am other. I creep like a cat. I am frightened and greedy. I am strong" … "Now I am Ha and the other. I am strong" (97). His people demand that he should find the other and speak to him: "Find the other, Lok, and speak to him" (98). They could not miss the signs of the other and conclude that since "there was smoke on the island, there was another man" (99).

Lok becomes determined to find the other, by himself, so he "hurried away downstream, circling into the forest" (100), until he reached a "very brown and firmer" earth than the one near the side of the river where their camp was. Suddenly Lok understands there's more than one person, and, sensing a "great strength" (101) within himself, he audibly addresses them

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

"Hoe new people". He realizes that the new people have heard him "by the blinking of the fire and the shaking of the thick bushes that they would come into sight" (102).

Overwhelmed by fear and eager to find Ha, Lok desperately keeps asking "Where are you?" (106). While looking for Ha, Lok hears Liku screaming and realizes that the new men have got Liku and the new one. It is now that Lok and Fa start following the New Men and notice their orgiastic performance. While spying the New Men from the clearing, they realize that they have got shut in, that they know for sure that they are there and that they do not want Fa and Lok to go away. Both Lok and Fa are sharing "a general sense, a bitter smell, a dead silence and agonized attention, a motionlessness and tensed awareness" (141) and an agonizing fear. The full evidence regarding the New Men's appearance, the way they call names (Tuami, Chestnut-head, Tuft, Bush, Tanak) make Lok and Fa continue to hang around still hoping that they could recuperate Liku, as they have hardly realized what has happened to her.

Golding carefully prepares Lok's evolution from an unperceptive into a highly perceptive nature due to the threatening conditions as follow: "Inside Lok shared a picture of terror with Fa, but outside Lok was coldly brave and still as ice" (183). Meanwhile Fa also disappears, so he continues to call out both Liku and Fa's names. Lok follows Fa's prints and suddenly realizes that "the steps and blood came thus far; there was the scent of Fa and her terror, and after that, nothing" (188). All sorts of pictures pass through his brain. "This was an upheaval in the brain and he felt proud and sad and like Mal" and adds "Now I am Mal". Golding insists on Lok's changed mental condition and depicts it as follows: "All at once it seemed to him that his head was new, as though a sheaf of pictures lay there to be sorted when he would. The pictures were of plain grey daylight. They showed the solitary string of life that bound him to Liku and the new one; they showed the new people towards whom both outside- and inside-Lok yearned with a terrified love, as creatures who would kill him if they could" (191).

Golding has succeeded to make Lok "believable" without imposing to himself to achieve perfect "consistency" as he is concerned with depicting him in terms of the narrative or linguistic characteristics. He intuitively gains the quality of identification with the character by creating for him both a "secret dwelling of understanding and "a common structure of social understanding" (Gilder, 109). The former arises from his deep emotional attachment to his people, while the latter can be related to his acknowledgement of the threatening presence of the New Men.

Underlining both Lok's positive emotions regarding his people and his newly acquired moral strength while watching the new men, Golding is enlarging Lok's perceptual field. His personality is characterized by an emotional and intuitive configuration which includes: his loyalty to his people, his capacity to defend them and himself, his kindness, sincerity and capacity to follow and identify danger through his body senses.

In order to mediate such fragmented construct hierarchies into a well integrated whole, cognitively known under the name of gestalt, Golding firstly exploits Lok's initial limited perception, then the more elaborated type of comprehension, focusing on well constructed cognitive instruments with metaphorical connotations. As such, Lok, as a limited character,

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

offers details which are either uninformative – "the steps and the blood came thus far; and after that, nothing" (188) or too informative – "Lok with a flash of Mal thinking remembered that there was another log and many bundles" (193).

In cognitive Gricean terms, Lok seems to be unable to cope with "the maxims of quality and relation" (in Semino, p. 12). The category of Quantity refers to the quantity of information which should be as informative as required to be and not more informative than required (Grice in Semino, 12). In spite of Lok's sometimes irrelevant or inadequate information, as both character and narrator, he is still informative for the reader revealing why he behaves like this.

Following Grice's theory, we posit that Lok's behaviour does not violate the relevant maxims, but it rather "infringes" the maxim. Jenny Thomes in Meaning in Interaction cited by Semino relates infringement either to an "imperfect command of the language" (a prehistoric man) or to emotional impairment (nervousness, excitement) or to "cognitive impairment" (his inability to realize what normally stands for the "appropriate level of detail in communication" (in Semino, 12).

In addition, the cognitive limitation attributed to Lok can be further related to the "Theory of Mind" problem (Happe's "Understanding Minds and Metaphors"). Her theory tackles the inability to construct the minds and mental states of other people (in Semino, 13). All the above-mentioned details arising from Grice's and Happe's theories have been employed by us to underline Lok's mental limitations.

Golding's genius endows the previously dull Lok "with a flash of Mal thinking" (193) embodied in newly acquired mental capacities. On page 194, we are informed that Lok has discovered "Like" and that "he had used likeness all his life without being aware of it … Lok found himself using likeness as a tool as surely as ever he had used a stone to hack at sticks or meat. Likeness could grasp the white-faced hunters with a hand, could put them into the world where they were thinkable and not a random and unrelated irruption".

Picturing the hunters, Lok metaphorically thought: "the people are like a famished wolf in the hollow of a tree"; "the people are like honey trickling from a crevice in the rock"; "the people are like honey in the round stones, the new honey that smells of dead things and fire"; "they are like the river and the fall, they are a people of the fall; nothing stands against them"; "they are like Oa" (196); "they are like a fire in the forest" (197); "they have gone over us like a hollow log; they are like a winter" (198). Lock shared most of these thoughts with Fa, still hoping that they can save Liku and the new one. They even decide to take one of the members of the New Men – Tanakil – so as to offer them in exchange for Liku.

Tanakil's screaming, the white bones of Liku as evidence of the fact that she was killed and eaten up, Fa's death due to her being followed and hunted by the New Men twarts Lok's plans. Alone and frightened he simply decides to lie down and die. He tries to get into Mal's grave but he no longer possesses the physical strength to do it.

The pathos of Lok's death is overshadowed by items of information about the history of the New Men. In the last chapter we learn their polysyllabic names (Marlan, Tuami) which are a linguistic instrument to emphasize their more complex nature compared to Lok's people.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Moreover, Tuami's cry of despair "What else could we have done" has been interpreted by McCarron as suggesting "the growth of a new, more refined consciousness, one that could not have come into existence without the knowledge of evil and guilt". The same McCarron concludes that the presence of the New Men suggests "the possibility of a reconciliation between innocence and guilt" (14). Mc Carron's assumptions can be further cognitively and conclusively interpreted via Lakoff's conceptual metaphor "Life is journey", a journey from innocence to guilt and the consequent degrees of awareness associated with them.

BIBLIOGRAPHY

Gilder, Eric. *Man and Mission: Constructing Wayne Booth's Theology of Literature as Rhetoric*, Lucian Blaga University Press of Sibiu, 2003.

Golding, William, *The Inheritors*, Faber and Faber, UK, 1955

Huizinga, Johan. *Homo Ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii.*Editura Univers. București, 1977

Lackoff, G., Johnson, M. *Metaphors We Live By.* Chicago: Chicago University Press, 1980

McCarron, Kevin, *William Golding*, Northcote House, UK, 1994

Semino, Elena, *Mind Style*, Elsevier Encyclopaedia of Language and Linguistics, 2005

Soja, W. Edward, *Post-metropolis: Critical Studies of Cities and Regions*, Cambridge, Mass: Blackwell, 1996

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

SUPERSTITION AND CULTURAL STEREOTYPES IN ELIF SHAFAK'S NOVELS

Maria Paraschiv
Assist. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești

Abstract: Elif Shafak is a modern Turkish writer who presents the fictional worlds she creates with the help of various narrative techniques which she masters with elegance and precision. Her novels have as main theme the fight for women's rights and freedom. The writer expresses her indignation against the honour code and she pleads for women's emancipation in a modern Turkey. Within her novels, Elif Shafak manages to portray the Turkish women both traditional and modern, pointing out the gap between these two faces of the Turkish society. The aim of this paper is to analyze precisely the elements which belong to a magical Turkey, still enveloped in superstition and cultural stereotypes. Elif Shafak does not refer to her traditional Turkey from a negative perspective, but she underlines that they may determine the censure of the female spirit.

Keywords: superstition, stereotypes, complex scenarios, tradition, heritage.

„Writers are not seen as creative individuals on their own, but as the representatives of their respective cultures: a few authors from China, a few from Turkey, a few from Nigeria"[1], spunea Elif Shafak într-unul dintre discursurile sale din 2010, în cadrul unei conferințe TED, intitulată *The Politics of Fiction*[2]. Autoarea explică în cadrul acestei prelegeri cum datorează complexitatea lucrărilor sale atât originilor Est-Europene, dat fiind că părinții săi erau de origine turcă, dar și educației vestice întrucât a studiat mai întâi la școala din Madrid, după care anii de studenție i-a petrecut în Statele Unite ale Americii. Cu un astfel de bagaj cultural, Elif Shafak reușește să îmbine atât emoția pe care o resimte scriind în limba turcă cât și o viziune realistică, aproape matematică după cum însăși autoare precizează în același discurs[3].

Astfel, romanele lui Elif Shafak sunt o expunere a superstițiilor și stereotipurilor culturale specifice tradiției turcești, ale unei comunități patriarhale, dar filtrate prin convingerile unei gândiri influențate de principiile unei societăți libere și moderne. Provenită dintr-o familie monoparentală, crescută de mamă, figură reprezentativă a femeii moderne, emancipate și

[1]Scriitorii nu sunt văzuți ca individualități care pot produce propriile creații, ci sunt reprezentanții culturilor țărilor din care provin: câțiva din China, câțiva din Turcia, câțiva din Nigeria. (trad. prop.)
[2]https://www.ted.com/talks/elif_shafak_the_politics_of_fiction?language=en (accesat în data de 9 Octombrie 2010)
[3]"I love writing in Turkish, which to me is very poetic and very emotional, and I love writing in English, which to me is very mathematical and cerebral."

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

seculară și de bunică, mai puțin rațională și mai mult orientată către practicile superstițioase precum cititul în cafea și topirea plumbului în scopul alungării deochiului, Elif Shafak este o promotoare a explorării altor universuri culturale, a ieșirii din coconul societății în care, în special femeia musulmană este prizonieră, întrucât pentru aceasta ar însemna totodată și descoperirea unui alt *eu*, lărgirea orizontului dincolo de mediul cu care este obișnuită: „Our friends, neighbors, colleagues, family - if all the people in our inner circle resemble us, it means we are surrounded with our mirror image."[4] Pornind de la o superstiție specifică tradiției turcești, aceea de a acoperi oglinda sau a o întoarce cu fața la perete pentru că a-ți privi prea mult chipul aduce ghinion, Elif Shafak demonstrează faptul că prin arta povestirii („the art of storytelling") se pot depăși stereotipurile, prin crearea unor orificii în mintea noastră care să ne permită o altă percepție asupra unor societăți despre care avem anumite păreri deja formate. Problema „ghetto-urilor culturale" nu este lipsa informației, ci mai degrabă o excludere a celuilalt și orientarea doar către sine, un soi de egoism cultural.

Pentru a da o definiție cât mai exactă a propriei ficțiuni, Elif Shafak aduce în atenția auditoriului metafora compasului: „There's a metaphor which I love: living like a drawing compass. As you know, one leg of the compass is static, rooted in a place. Meanwhile, the other leg draws a wide circle, constantly moving. Like that, my fiction as well. One part of it is rooted in Istanbul, with strong Turkish roots, but the other part travels the world, connecting to different cultures. In that sense, I like to think of my fiction as both local and universal, both from here and everywhere."[5]

Pornind de la piciorul compasului static, vom analiza acele elemente care sunt specifice tradițiilor culturale turcești punând accent pe două dintre cele mai cunoscute romane ale lui Elif Shafak: *Onoare* și *Bastarda Istanbulului*. Autoarea realizează un portret al culturii musulmane prin incursiuni în trecut, prin rememorarea unor evenimente din cadrul unor familii precum Toprak în *Onoare* sau Kazancı ori Tchakhmakhchian în *Bastarda Istanbulului* care determină destinul a generații întregi și în special al unor tinere care nu pot înțelege cum superstițiile sau credințele religioase pot să le schimbe în mod iremediabil viața. Personajele feminine sunt cele care pun sub semnul întrebării cenzura spirituală a societății în care trăiesc sau din care provin, pe când figurile masculine, puține la număr reprezintă tradiția musulmană și prejudecățile lumii orientale.

Onoare este un roman dedicat destinului unei mame supusă violenței de educația pe care chiar ea o oferă fiului, unei familii provenită din Est care nu se poate adapta într-o societate occidentală, fiind prea fixată în crezul culturii musulmane. Pembe și soțul său, Adem Toprak părăsesc Turcia și emigrează în Marea Britanie la Londra doar fizic pentru că ei rămân ancorați

[4] Prietenii, vecinii, colegii, familia – dacă toți oamenii din cercul nostru apropiat sunt asemănători nouă, înseamnă că suntem înconjurați de imaginea noastră. (trad. prop.)
[5] Îmi place foarte mult o metaforă: a trăi asemeni unui compas. După cum știți un picior al compasului este static, înfipt într-un punct. Între timp, celălalt picior este liber și trasează un cerc larg, mișcându-se în continuu. La fel și ficțiunea mea. O parte din ea își are rădăcinile puternice turcești în Istanbul, iar cealaltă parte străbate lumea intrând în conexiune cu diverse culturi. În sensul acesta îmi place să cred despre ficțiunea mea că este atât locală cât și universală, de aici și de pretutindeni. (trad. prop.)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

în tradiție din punct de vedere spiritual. Elif Shafak anunță destinul tragic al celor două gemene Pembe și Jamila prin evocarea momentului nașterii lor, trist pentru mama lor, care își dorea un fecior. Încă de la începutul romanului cititorul este introdus într-o atmosferă caracterizată de stereotipuri și superstiții specifice societății kurdo-turce. Autoarea își dedică producția literară „celor care pot auzi și vedea", transformând-o într-un manifest împotriva acelor familii în care femeia este supusă codului de onoare. Esma este vocea naratorului, instanța prin intermediul căreia sunt descrie fragmente din istoria familiei Toprak, redând metonimic situația tuturor femeilor provenind din regiunea râului Eufrat. Codul de onoare este o lege nescrisă care provoacă moartea în special a entității feminine, dar și a celei masculine, care poate să eșueze prin faptul că nu este capabilă să îl pună în aplicare și atunci își determină excluderea din societate. O dată cu emigrarea la Londra, membrii familiei Toprak nu se pot sustrage codului de onoare, el călătorind cu ei, ci doar îl transformă dintr-o cerință obligatorie a societății într-un element facultativ, în care unii membrii mai cred, dar alții nu. De aici derivă și conflictul principal al romanului. Pentru a fi înțeles însă de către cititor și mai ales de către cel occidental, Elif Shafak utilizează o serie de elemente specifice lumii musulmane, sau mai mult care caracterizează femeia needucată și lipsită astfel de apărare.

Naze, icoană a femeii casnice supusă credinței lui Allah și soțului este superstițioasă și nu crede în educația după care tânjesc fetele ei mai mici, Pembe și Jamila:

„Every day they walk all that way back and forth. Their shoes are wearing out, Naze grumbled. And what for?

'So that they can read the constitution,' said Berzo.

'What's a constitution?' she asked suspiciously.

'The law, you ignorant woman! The big book! There are things that are allowed, things that are forbidden, and if you don't know the difference you're in deep trouble.'

Naze clucked her tongue, still not convinced. 'How's that going to help my daughters get married?'

'What do you know? If one day their husbands treat them badly, they won't have to put up with it. They can take their children and leave.'

'Oh, where will they go?'

Berzo hadn't thought about that. 'They can seek shelter in their father's home, of course.'

'Uh-hm, is that why they trudge so far every day and fill their minds with that stuff? So that they can return to the house where they were born?'

'Go and bring me tea,' Berzo snapped. 'You talk too much.'

'Perish the thought,' Naze murmured as she headed to the kitchen. 'No daughter of mine will abandon her husband. If she does, I'll beat the hell out of her, even if I'm dead by then. I'll come back as a ghost!"[6] *Stafie, djinn* sau *îngerul Azrael* sunt trei elemente aparținând teritoriului

[6] Elif Shafak, *Honour*, Penguin Books, 2013, pp.10-11. (trad. de Ada Tanasă: „-În fiecare zi bat drumul până acolo și-napoi. Li se tocesc încălțările, a bombănit Naze. Și pentru ce? -Ca să poată citi constituția? i-a răspuns Berzo. -Ce-i aia? A întrebat ea bănuitoare. Legea, femeie proastă! Cartea cărților ! Există lucruri care sunt permise și lucruri care sunt oprite , iar dacă nu știi să le deosebești, dai de necaz. Naze a plescăit de limbă, deloc convinsă. -Și cum o să le-ajute asta pe fetele mele să se mărite? -Ce știi tu? Dacă într-o zi soții lor se poartă urât cu ele, nu

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

supranatural al Thanatosului în care femeile fără educație cred și care revin ca un laitmotiv în toate romanele lui Elif Shafak. Credința în aceste superstiții le determină pe reprezentantele Evei din opera *Onoare* să acționeze astfel încât să își protejeze familia de influența malefică a acestor simboluri ale răului. O serie de practici tradiționale sunt sugerate lui Pembe de către sora sa Jamila[7] pentru a îndepărta imaginea mamei moarte și coșmarul pe care l-a avut în timpul sarcinii: azvârlirea pâinii uscate unei haite de câini vagabonzi, aruncarea peste umărul drept a zahărului și peste umărul stâng a sării, turnarea apei de trandafiri sfințită în fiecare crăpătură a casei și purtarea unui talisman la gât timp de patruzeci de zile.

Un întreg capitol este dedicat vieții mistice a Jamilei, sora geamănă a lui Pembe, care atâta vreme cât trăiește în satul ei natal pare a fi ocrotită de o forță supranaturală împotriva tuturor pericolelor la care putea fi supusă locuind singură în coliba ei. Locuitorii satului kurd o numesc *Kiz Ebe,* adică Moașa Fecioară: „He could be lying. There was always the possibility, however slight, of evil disguising itself. As she followed the man into the still of the night, Jamila was aware that he could kidnap, rape and kill her. She had to trust. Not him but Him. Yet it was also true that there nwere unwritten rules nobody in his right mind dared to violate. A midwife, someone who brought babies into this world, was semisacred. She dangled between the invisible world and the visible one, on a thread as delicate as a strand of spider's silk."[8] Această femeie, pe jumătate sfântă, ieșind din mediul ei și renunțând la vălul specific femeii musulmane, își găsește sfârșitul, ucisă de Iskender, nepotul ei mai mare, care o confundă cu mama lui și o ucide pentru a salva onoarea familiei. Paradoxal, o femeie castă, simbolul purității, este omorâtă din cauza unui presupus adulter, pentru că renunță la văl, simbolul piciorului fix al compasului, al tradiției pentru a se arunca în vâltoarea cercului desenat de piciorul mobil, nefiind recunoscută de un personaj care nu s-a putut integra în comunitatea modernă.

Ca și în romanul *Bastarda Istanbulului* Elif Shafak proiectează un personaj care își păstrează din stereotipurile culturii din care provine, mai exact Esma, dar care se arată capabilă să își construiască o viață fără superstiții și fără influențele negative ale credințelor obscure ale unei lumi patriarhale în care femeia încă se mai subordonează codului de onoare. Esma

---

trebuie să stea și să înghită. Pot să-și ia copiii și să plece. – Aha, și unde să se ducă? Berzo nu se gândise la asta. - Pot să caute adăpost în casa tatălui lor, firește. - Hmm, de asta bat atâta drum în fiecare zi și își umplu mintea cu lucrurile alea? Ca să se poată întoarce în casa unde s-au născut? - Du-te și adu-mi un ceai, a repezit-o Berzo. Vorbești prea mult. - Nici gând, a murmurat Naze îndreptându-se spre bucătărie. Nici o fată de-a mea n-o să-și părăsească soțul. Dacă face așa ceva, o zvânt în bătaie, chiar de-ar fi să ies din groapă. Stafia mea o să se-ntoarcă s-o bântuie!")

[7] Inclusiv numele cele două personaje sunt alese de tatăl lor pentru ca fetele să crească precum cuburile de zahăr ce se topesc în ceai, ascultătoare și dulci.

[8] *Idem*, (trad. de Ada Tanasă: „Putea să mintă. Exista întotdeauna posibilitatea, chiar dacă una infimă, ca răul să vină la ea sub înfățișarea binelui. Pe când îl urma pe bărbat în liniștea nopții, Jamila își dădea seama că putea s-o răpească, s-o violeze sau s-o omoare. Dar trebuia să aibă încredere. Nu în el, ci în El. Deși era foarte adevărat că existau legi nescrise după care nici un bărbat zdravăn la minte nu îndrăznea să siluiască o femeie. O moașă, cineva care aducea copii pe lume, era pe jumătate sfântă. Pendula între lumea nevăzută și cea văzută atârnând de o ață la fel de subțire precum firul de mătase dintr-o pânză de păianjen.")

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

îndepărtează influențele lumii musulmane, fără a își pierde identitatea și originile. Un amănunt aparent fără importanță și anume Esma își imaginează că peste câteva ore va lua *halvaua cu susan* de pe plită, este introdus de scriitoare tocmai pentru a susține integritatea culturală a Esmei care nu își neagă originile turcești, dar în același timp condamnă practicile inumane aplicate femeilor din țara sa de proveniență, fiindu-i imposibil să își ierte fratele pe care îl consideră un ucigaș.

Același tip de figură feminină aparținând Orientului prin rădăcinile familiale este Armanoush, o tânără cu tată armean și mamă americană, care se îndreaptă spre Istanbul cu scopul de a descoperi adevărul despre genocidul împotriva armenilor. Stereotipurile cu privire la femeia tipic musulmană sunt demontate prin personajul Zeliha, îmbrăcată într-o fustă foarte scurtă, cu tocuri înalte, al cărei păr îi servește drept burka. Crescută la Istanbul, nici Zeliha nu scapă complet superstițiilor și în ciuda faptului că se declară atee, în urma unui vis nu comite avortul, dându-i naștere Asyei.

În *Mythology, Taboo and Cultural Identity in Elif Shafak's The Bastard of Istanbul*[9] Allisa Simons remarcă faptul ca personajele masculine din roman sunt în număr redus și motivează acest lucru prin dorința lui Elif Shafak de a scoate în evidență condiția femeii în Turcia contemporană: "removing the male figures from the Kazancı household allows Shafak to focus on the oppressions created by men, religion, culture and Turkish political history, which in some cases has created a narrative separate from people's actual experiences."[10]*Bastarda Istanbulului* evidențiază diferența clară între femeia modernă, laică deschisă spre cunoaștere și noutate și spre occident, întruchipată de Zeliha și fiica ei Asya și femeia care se autosupune credințelor religioase și superstițiilor, reprezentată ironic de Elif Shafak prin personajul mătușii Banu care se ocupa cu cititul în cafea și ghicitul viitorului, dar la un moment în roman, trece și printr-o experiență de pietate religioasă și găsire a sinelui, prin retragerea timp de patruzeci de zile în camera sa și practicarea unui post dur, relatat de către scriitoare ca fiind mai degrabă o ciudățenie a personajului său decât un simbol al vieții evlavioase a femeii tradiționale.

Fiecare dintre cele optsprezece capitole ale romanului sunt denumite utilizând simboluri ale bucătăriei tradiționale turcești: Scorțișoară, Boabe de năut, Zahăr, Alune prăjite, Vanilie, Fistic, Grâu, Semințe de pin, Coji de portocală, Migdale, Caise uscate, Sâmburi de rodie, Smochine uscate, Stafide aurii, Apă de trandafiri, Orez alb, părând mai degrabă cuprinsul unei cărți cu rețete tradiționale decât un roman despre genocidul împotriva armenilor din 1915, pentru care Elif Shafak a și fost acuzată public că denigrează poporul turc. De altfel, autoarea descrie cu iscusință o serie de bucate specifice culturii gastronomice atât armenești cât și turcești, poate și din dorința de a demonstra asemănarea dintre cele popoare și lipsa de sens a

[9]http://postcolonialist.com/academic-dispatches/mythology-taboo-cultural-identity-elif-shafaks-bastard-istanbul/ (accesat în data de 09 octombrie 2016)

[10]Eliminând figurile masculine din cadrul familiei Kasancı îi permite lui Shafak să se concentreze asupra opresiunilor exercitate de bărbați, religie, cultură și istoria politică a Turciei, care în anumite cazuri a determinat pasaje narative dincolo de experiențele personajelor. (trad. prop.)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

războiului dintre ele, redându-le numele, chiar și în edițiile traduse, în limba turcă: *karniyarik, pilaki, kadin budu köfteler, turşu, çörek*[11], etc.

Însăși asocierea celor doi termeni din titlul romanului *Bastarda Istanbului* arată dorința lui Elif Shafak de a scoate în evidență locul unde se petrece acțiunea: orașul simbol al lumii otomane și prezența unui personaj feminin care nu își găsește în mod complet identitatea în realitatea culturală în care trăiește. Prin eliminarea figurii paterne din viața Asyiei, Shafak promovează independența femeilor din Turcia, care își pot clădi viața chiar dacă nu au o susținere masculină. Geneza personajelor din *Bastarda Istanbulului* o constituie cele două femei din viața scriitoarei mama sa, diplomat și femeie independentă care a crescut-o singură și bunica, tradiționala femeie musulmană care se temea de superstiții. *Bastarda* ar putea fi orice femeie care nu se poate adapta și supune regulilor societății Istanbului, prezența acestora fiind marcată chiar și prin forma accentuată și prin utilizarea unor paragrafe intenționat evidențiate. De exemplu, încă din primul capitol Elif Shafak descrie câteva aspecte din conduita unei femei în Istanbul:

„*Regula de aur* a prudenţei pentru femeile din Istanbul: Nu răspundeţi niciodată când sunteţi agresată pe stradă, fiindcă o femeie care răspunde sau, şi mai rău, îşi înjură agresorul nu face decât să stârnească şi mai mult entuziasmul acestuia! *Regula de argint* a prudenţei pentru femeile din Istanbul: Când sunteţi agresate pe stradă, nu vă pierdeţi cumpătul, fiindcă o femeie care-şi pierde cumpătul în faţa agresiunii nu face decât să- şi înrăutăţească situaţia! *Regula de bronz* a prudenţei pentru femeile din Istanbul: Când sunteţi agresate pe stradă, mai bine daţi uitării întregul incident de îndată ce vă reluaţi drumul, pentru că, dacă vă gândiţi toată ziua la el, nu faceţi decât să vă distrugeţi nervii!”[12]

Cele trei reguli sunt mai mult o invitație la indiferență în fața agresiunii pe care femeile trebuie sa o suporte în fiecare zi în Istanbul din partea bărbaților, și în special cele emancipate care afișează un stil de viață occidental.

Un alt stereotip recurent în roman este raportarea la trecut a poporului turc, în comparație cu cel armean. Cititorului i se induce ideea că, pentru turcii care trăiesc în epoca contemporană, istoria începe o dată cu proclamarea Republicii de către părintele Atatürk, în 1923, ca și cum ei nu ar fi negând moștenirea Imperiului Otoman. De altfel, prin publicarea acestui roman Elif Shafak a suscitat în țara sa natală o serie de nemulțumiri întrucât a dorit să sugereze schimbarea Constituției astfel încât să fie gândită în scopul tuturor celor care trăiesc pe teritoriul Turciei: kurzi și turci, dar și minorități: armeni, evrei, rromi sau azeri. De fapt, ea pledează pentru varietate etnică și religioasă, multilingvism, accentuând importanța caracterului cosmopolit al țării natale care ar trebui să anihileze sentimentul de frică și uniformitatea socială și să promoveze democrația, susținând caracterul specific fiecărui individ. În sprijinul acestui crez, Elif Shafak aduce sub cerul celui mai variat oraș turcesc din punct de vedere etnic două spirite tinere, rebele, care se împrietenesc și demonstrează că în ciuda diferențelor culturale și ale evenimentelor aparținând trecutului au foarte multe lucruri în comun.

[11] Elif Shafak, *Bastarda Istanbulului*, Editura Polirom, București, 2013, p. 35
[12] *Idem*, pp. 14,15,21

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

În urma analizei celor două romane *Onoare* și *Bastarda Istanbului* se pot identifica elemente ale societății tradiționale turcești, care pe de o parte întăresc ideea identității naționale și evidențiază spiritul specific acestei culturi orientale, dar pe de altă parte susțin paradoxal și contrastant imaginea femeii emancipate. Elif Shafak promovează drepturile femeii și abolirea practicilor violente ale lumii patriarhale, dar nu militează pentru pierderea identității naționale, ci pentru regândirea acesteia în scopul eliberării spirituale.

BIBLIOGRAPHY:

Shafak, Elif, *Bastarda Istanbulului*, Editura Polirom, București, 2013
Shafak, Elif, Honour, Penguin Books, 2013
http://postcolonialist.com/academic-dispatches/mythology-taboo-cultural-identity-elif-shafaks-bastard-istanbul/ (accesat în data de 09 octombrie 2016)
https://www.ted.com/talks/elif_shafak_the_politics_of_fiction?language=en (accesat în data de 9 Octombrie 2010)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

MEDIA NARRATIVE STRATEGIES AND STEREOTYPIZATION. STORIES OF DELINQUENCY IN THE CASE OF ROMA IMMIGRANTS

Ruxandra Coman
Assist. Prof., PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest

Abstract: The study focuses on presenting one of the most controversial narrative strategy of the today media namely the tendency to attach negative traits on the image built to describe the Roma immigrants. Media representation of the Roma immigrants is sometimes constructed through minimal depreciative traits, promoted and maintained in such a way as to become ethnic stereotypes. The mass-mediated image of Roma immigrants who commit criminal acts abroad varies from portraits constructed through soft irony to disparaged caricatures. Theories on media narratives and stereotype representations are taken into account when dealing with Romanian media coverage, the present research analyzing the TV news stories, in order to argue that the overall image of the immigrant category is negatively reflected each time the journalistic narratives stress upon immigrants' criminal behavior.

Keywords: media reflection, negative image, stereotype, irony, depreciative structures

Theoretical perspectives on media narratives. The immigrants' media image as *others* or *criminals.* Stereotypes and prejudices

In a world where immigration is still regarded as a potential inflow of criminals, there are not few cases in which media narratives emphasize the idea that receiving countries identify immigration as a worrying issue. Media reflection renders a negative image of immigrants in the form of stereotype traits.

In the past years, the Romanian academic world has been more and more concerned with in-depth searching of media narratives. Starting from the almost ordinary idea that it is impossible to exist in society without media, theoreticians are also interested in the way in which journalists use different narrative strategies to shape stereotypes related to migrants' behaviour.

In Romanian and foreign scholarship, the term *narrative* has been analyzed in various ways. Discussions on the media narratives pointed out the tendency of the media to construct images of role identity. Various studies take into account the constructivist perspective in an attempt at analyzing the way media construct ethnic identities through discourse. Researchers have used the discourse-historical analysis to comment on "the discursive strategies and linguistic devices employed to construct sameness and uniqueness, and differences to other

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

national collectives", speaking about "ego-, ethno and nation-centric view, mentalities of nations, nationalist attitudes and stereotypes articulated in discourses."[1]

Jeffrey C. Alexander and Ronald N. Jacobsunderstand identities as being guided by narrative meanings. One can speak about some *imagined communities* as class, gender, race, ethnicity and nation in which people connect their self-narratives to collective ones. In a *plot* based on the story of integration and participation via citizenship, the *characters* are organized around the opposition between heroes, who fight for the preservation of citizenship and rights, and the antiheroes who would threaten the social order. The civil society narratives are shaped through a semiotic code, so that heroes are on the sacred side and the villains on the profane one.[2]

In a study from 2009 that surveys the media coverage of immigration from 1999 to 2009, in the U.K., Terry Threadgold emphasizes the following conclusions: the media frames the stories through certain narrative structures about immigration, the discourse being always built in terms of *immigration control*, in a context of fear about crime and misconduct; "the national media in the U.K. – through the regularity with which they reproduce the dominant asylum narrative and discourse about loss of control and dangerous invasion – have produced a very negative view of what immigration is."[3] For some scholars, there is an obvious dichotomic narrative in media: national/ migrant people, because "contemporary news stories are stories about a particular nation, told to an audience that is seen and addressed in national terms."[4]

We may consider that media frames of immigrants involved in criminal acts represent another source for the Romanians' tendency to see themselves as being inferior to other EU states. The journalistic storytelling is constructed around the criminal actions of an immigrant (or more) who becomes the protagonist of a plot, the villain who causes a diminished country image.

When considering the role of narrative structures in depicting the world in positive/ negative features, in our case - the host country vs. the immigrants, it is useful to turn to studies which have emphasized this role, narrative being seen as a strategy that "offers a fundamental epistemological way of knowing the world, involving sequence, setting, perspective, characterization, tone and a relationship with the public. All news narratives tend to be formulaic."[5]

Otto Santa Ana considers that we may speak about two types of media stories regarding immigrant voyages and apprehensions: one ancient story-type (the American cowboy

---

[1] R. De Cillia *et alii*, "The discursive construction of national identities", in *Discourse and Society*, SAGE Publications, London, vol. 10 (2)/ 1999, pp. 149-150

[2]Jeffrey C. Alexander, Ronald N.Jacobs,"Mass communication, ritual and civil society", in *Media, Ritual and Identity*, Tamar Liebes and James Curran (eds.), p. 31

[3] Terry Threadgold, *The Media and Migration in the United Kingdom, 1999 to 2009*, Migration Policy Institute Washington D.C., 2009, pp. 10-22, *passim*

[4] S. Miheli, V. Bajit, M. Pankov, "Television News Narrative Conventions and National Imagination", in *Discourse and Communication*, 3 (1)/ 2009, SAGE Publications, pp. 57-78, *passsim*

[5] Barbie Zelizer, Allan Stuart, *Key Words in News and Journalism Studies*, Open University Press, London, 2010, p. 77

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

archetype, similar to the USA foundational type myth), and a journey myth of Inanna, a Sumerian goddess, which contests the nation's foundational myth.[6]

Some scholars have examined the effects of mass media on migration behaviour and ethnic identity, and illustrated how media intervenes to affect the reception migrants receive, how it plays a dynamic role in the cultural politics and cultural identity of diasporic communities. Media intervenes in the migration process each time host-country journalists construct the immigrants' image as o*thers* or *criminals/ undesirables. Such a focus on migrant criminality creates stereotypes.*[7]

In a previous study I stated that "the contemporary media creates new modes of signification by using various identity narratives with a high degree of denigratory connotation. Actual media discourse shows an obvious tendency towards inducing a complex of inferiority by comparing Romanian people to other EU states visibly seen as being more advanced in every aspect. Clearly marked self-discriminatory narratives, since the media practitioners are Romanian as well, are coded to render the idea that media consumers are able to identify numerous identity features as counterexamples in comparison to other nations. Identity narrative structures of television news play an important role in shaping some denigratory traits of the national portait, and the result is a constructed low self-esteem image on national identity."[8]

In an article which investigates the role played by mass media in structuring the public discourse regarding the adaptive efforts of the Romanian immigrants in the German cultural space and their relation to the host country, Ileana Rotaru states that "the problem of immigrants from the South-East has become one of the main themes in the West European public discourses. By the agency of media, the situation brought about an increase of the xenophobic level, certain racial attitudes, amplified by the mass media which has raised a series of debates regarding the possible negative consequences of the workforce liberalization for Romanians or regarding the menace of negatively interfering with the way of life."[9] Having as a start point the theoretical framework represented by two concepts, that of social representations and that of cultural identity, the author emphasizes the role played by mass media as the 'main vector' in structuring and forming the immigrants' social representations and cultural identity. The author concludes that the social representation of the Romanian immigrant is predominantly negative.

---

[6] Otto Santa Ana, "The Cowboy and the Goddess: Television News Mythmaking about Immigrants", in *Discourse and Society*, vol. 27/ 2016, SAGE Publications, pp. 95-117

[7] Russel King, Nancy Wood, *Media and Migration: Constructions of Mobility and Difference*, Routledge, London and New York, 2013, p. 2

[8] Ruxandra Coman, "Media Construction of National Identity. Stereotypes and Negative Narratives", in *Language and Literature – European Landmarks of Identity*, University of Pitesti Publishing House, p. 227

[9] Ileana Rotaru, "The Role of Media in Structuring the Social Representations of Romanian Immigrants in Germany", in *Journal of Media Research*, vol. 9, Issue 1 (24)/ 2016, p.117

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Bianca Florentina Cheregi's study entitled "The Media Construction of Identity in Anti-Immigration Discourses: the Case of Romanian Immigrants in Great Britain" is a survey on the press from 2013-2014, and starts with an overview of the concept of national identity which is - from the constructivist perspective - shaped and reproduced through discourse. Starting from the theories related to the framing process the author notices the existence of *an anti-immigration frame*[10] within the anti-immigration media campaign in the British tabloid press. The researcher speaks about the campaign launched by *Adevarul* in march 2014 entitled "The truth about Romanians from Great Britain" with its 16 articles in which the journalists aimed at breaking up the *Myth of the Romanian Invaders*.[11] The author outlines some of the most mentioned stereotypes of the Romanian people in the British press: "beggars, criminals, corrupt, fraudsters, thieves, vampires, parasites, communists, insects and delinquents."[12] Even the British quality press "employs stereotypes about Romanian migrants, associating them with crime, corruption and thievery", along with the tabloid press where "the Romanians are portrayed as being criminals and poor."[13]

A rather common narrative strategy in news stories is that of naming the Roma ethnic identity in the introduction as if it is a depreciative trait in itself such as *A Romanian of Roma ethnicity*.The news stories referring to acts of criminality and misconduct begin with such nominalization in order to draw attention upon a high score of acts with negative implications in creating a worldwide image of Romanian people. One can easily notice the existence of an anti-immigration narrative strategy within a specific media rhetoric.

The narrative scheme in the media story

In a news story from "Italy is not at home" on Kanal D TV Channel, in the show *This is Romania*, from 12/21/2014, we could observe that there is a narrative specific scheme of the atmosphere reportage and the one of the collective portrait, but in the denigrating portrayal version. The introduction is constructed by the TV news presenter in the studio in the formula of irony pointed towards the ethnic affiliation, referring to illegal ways of earning money such as begging or stealing. By using the *ours* deictic the journalist creates the feeling of distance with pejorative connotations in respect of the pronouns *we/ they* dichotomy, with obvious denigrating intention for the countrymen.

The sententious comment of the TV presenter who introduces the story contains the following formulas in the field of linguistic achievement of irony: colloquial expressions derailed to slang register, terms of lexical-semantic field of Roma culture (*gipsy camp*), cult hint of ironic allusion – the quote from a short story by Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanul*: "They broke into pieces Spain, Italy, France and Germany. They have frightened the foreigners since the buses filled with Roma people have been continuously flowing; the

[10] Bianca Florentina Cheregi, "The Media Construction of Identity in Anti-Immigration Discourses: the Case of Romanian Immigrants in Great Britain" in *Romanian Review of Journalism and Communication*, no. 1/ 2010, p. 13
[11] Idem, p. 14
[12] Idem, p. 17
[13] Idem, p. 20

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Roma were dissatisfied with the money earned from the national begging. Why is that? In their pocket the big Euros do not sit well? Just like that, young and old, with the tribe after them, our countrymen were installed where they dreamed at night. They also are the sons of lady Europe and have rights too. No matter the brothers yell that they are not well educated and have a little bit long hand? Following the Romanian principle of "If you do not want me, I want you" our fellow countrymen do not let slip away the Western honey pot. Now you see the colored part of the Romania *in the boot*."

The narrative scheme of the news story has the following components:

- Characters ridiculed by the tone and ironic voiceover commentary by framing (close-ups with faces that show moral decay, detail-plans with gold teeth and fake smiles), by trick-questions like "What time did you go begging?", by zooming on the Roma lingering and trying to look busy, by cult and biblical allusions of ironic intention ("Roma living in Italy as in the bosom of Adam"). It is obvious the antithesis formula specific to the narrative fairy tale, but in the collective character variant: the positive - the Italians (who offered, in good faith, asylum to the Roma people, providing them with basics) and negative – the Roma people, who rewarded the generous hosts with illegal acts.
- Spatial framework presented in detail-plans for the most of authenticity.
- Action is a chain of reports on thefts and begging told by some participants who seemingly are not aware that they are building an unfavorable image for themselves.
- The reporter on the set is offensive, being prepared to ask questions which will receive self-incriminating answers.
- The end summarizes in the same ironic and accusatory note to the characters presented: "Just in Rome the number of Roma reaches 11 to 12 thousand people (...), and half of them are Romanian. They are dealing with begging and smuggling, and are carriers of drugs."

BIBLIOGRAPHY:

Alexander, Jeffrey C., Jacobs, Ronald N., "Mass Communication, Ritual and Civil society", in *Media, Ritual and Identity*, Tamar Liebes and James Curran (eds.), Routledge, London and New York, 1998, pp. 23-42

Cheregi, Bianca Florentina, "The Media Construction of Identity in Anti-Immigration Discourses: the Case of Romanian Immigrants in Great Britain", in *Romanian Review of Journalism and Communication*, no. 1/ 2010, pp. 5-25

Coman, Ruxandra, "Media Construction of National Identity. Stereotypes and Negative Narratives", in *Language and Literature – European Landmarks of Identity*, University of Pitesti Publishing House, pp. 227-233

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

De Cillia, Rudolf, Reisigl, Martin, Wodak, Ruth, "The discursive construction of national identities" inDe Cillia, Reisigl *et alii*, *Discourse and Society*, SAGE Publications, London, vol. 10 (2), 1999, pp. 149-173

King, Russel, Wood, Nancy, *Media and Migration: Constructions of Mobility and Difference*, Routledge, London and New York, 2013

Miheli, S., Bajit, V., Pankov, M., "Television News Narrative Conventions and National Imagination", in *Discourse and Communation*, SAGE Publications, London, vol. 3 (1)/ 2009, pp. 57-78

Rotaru, Ileana, "The Role of Media in Structuring the Social Representations of Romanian Immigrants in Germany", in *Journal of Media Research*, vol. 9, Issue 1 (24)/ 2016, pp. 99-120

Santa Ana, Otto, "The Cowboy and the Goddess: Television News Mythmaking about Immigrants", in *Discourse and Society*, SAGE Publications, London, vol. 27/ 2016, pp. 95-117

Threadgold, Terry, *The Media and Migration in the United Kingdom. 1999 to 2009*, Migration Policy Institute Washington D.C., 2009

Zelizer, Barbie, Stuart, Allan, *Key Words in News and Journalism Studies*, Open University Press, London, 2010

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

RATIONALITY AS FORM OF LYRIC EXISTENCE

Mirela Radu
Assist. Prof., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract: The present article aims at establishing a connection between Ştefan Aug. Doinaş's style of writing and his medical studies. Even if the time spent in the medical field was not too long, the poet was strongly influenced by science and rigor of that intellectual period of his life. He used all the acquired knowledge not only to build a system of lyric "feeling" but also we can trace this influence in the vocabulary he used. Wherever the reader turns his eyes, one can find a striking influence of scientific studies engraved in the poems of this traditional writer. Either we speak of a formal, lexical one or a deeper, structural and intellectual impact, medical knowledge had strongly imposed a pattern on Doinaş's style.

Keywords: lucidity, cerebrality, precision, pedantic, medical studies

Ştefan Augustin Doinaş, pseudonimul literar al lui Ştefan Popa, (1922-2002) a frecventat cursurile Facultăţii de Medicină din Cluj între 1941-1944. După trei ani petrecuţi ca medicinist decide să se înscrie la Facultatea de Litere și Filosofie. În perioada studenţiei Ştefan Aug. Doinaş a scris poezie neoromantică şi a participat la campania cerchistă de relansare a baladei ca gen, în emulaţie cu Radu Stanca. În 1956 se angajează ca redactor la revista *Teatru*, datorită intervenţiei lui Radu Stanca pentru ca un an mai târziu să fie condamnat la un an de închisoare "pentru omisiune de denunţ." Până în 1963 i se interzice să reintre în viaţa literară. Apoi, George Ivaşcu îl angajeaza la revista *Lumea*. Din 1969 începe să lucreze la redacţia revistei *Secolul XX*, al cărei redactor-şef va deveni în 1992. După 1989 devine membru al Academiei Române şi senator. A scris poezie: *Cartea mareelor* (1964); *Omul cu compasul* (1966); *Seminţia lui Laokoon* (1966); *Ipostaze* (1967); *Alter ego* (1970); *Ce mi s-a întâmplat cu două cuvinte* (1972); *Papirus* (1974); *Anotimpul discret* (1975) pentru care i s-a acordat Premiul Uniunii Scriitorilor; *Hesperia* (1979); *Poeme* (1983); *Vânatoare cu şoim* (1985); *Interiorul unui poem* (1990); *Arie şi ecou* (1991); *Lamentaţii* (1993); *Aventurile lui Prometeu* (1995).

Acest "poeta doctus" plin de sobrietate, "aulic şi chiar retoric"[1] a trecut prin expresionism şi ermetism pentru a ajunge la clasicism. Erudiţia de care dă dovadă, deşi pare să lezeze vitalitatea lirică, nu face decât să limpezească toată perspectiva poetică: "Ştiinţa, blocându-i aparent frăgezimea expresiei, o regenerează pe un plan mai adânc, filtrând-o prin

[1]Gheorghe Grigurcu, *Ştefan Aug. Doinaş sub zodiac dedublării* în *Existenţa poeziei*, Editura Cartea Românească, 1986, p. 37

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

luciditatea care îi dă preţ."[2] Obişnuit în urma studiilor medicale să simtă fizic, poetul încearcă să "pipăie divinitatea" prin "senzorialitatea lirică."[3] Poetul face apel şi la anatomie pentru a-şi atinge scopul liric: "când ne jucăm cu Dumnezeu de-a prinsa/ când **hipocampii** morţi vâslesc spre noi." (*Parafraza*)

Întrebat, într-un interviu, de ce a abordat cu mai multă pasiune stilul baladesc decât altele, prozatorul recunoaşte că originalitatea acestei forme de creaţie estetică se mula cel mai bine pe limpezimea de gândire care îi era specifică: "Aşa se explică întoarcerea noastră spre modele de artă autentică, pe care le-am găsit în romantismul german, în ceea ce priveşte balada şi în neoclasicismul francez, în ceea ce priveşte luciditatea actului creator."[4]

Şi eseistica lui Doinaş este la fel de prodigioasă ca şi lirica sa. Părerile sunt unele dintre cele mai tranşante, respingând atitudinea scolastică: "Obscuritatea şi ermetismul expresiei, încifrarea doar de dragul de a oferi cititorului un fel de enigme şi ghicitori lirice; ambiţia de a înlocui orice emoţie prin ideea ei, cu iluzia de a obţine o maximă reflexivitate şi cu constatarea de a fi atins numai o falsă adâncime; renunţarea la orice disciplină prozodică, din convingerea greşită că poezia modernă ar fi apanajul exclusiv al unei scurgeri poematice informe, nesupravegheată, o secreţie spontană ce scapă inteligenţei artistice; practica voluptuoasă şi amuzată a unor calambururi gratuite; enumerările de ciudăţenii verbale, puse cap la cap, pentru a deruta, cu satisfacţia de a-ţi hrăni orgoliul de poet din complexul de inferioritate al unui lector neavizat acestea toate, şi multe alte procedee, uşor de împrumutat, nu sunt experimentele de care are nevoie o poezie tânără ce se anunţă încă de pe acum ca o experienţă interesantă şi fructuoasă, prin câţiva dintre reprezentanţii ei cei mai autorizaţi. Ermetismul înverşunat, îngroşarea expresionistă a conturelor, imagismul baroc de tip gongoric, automatismul suprarealist, propensiunea pentru jocul de cuvinte subtil şi savant ni se par la fel de seci, ba chiar pernicioase, pentru constituirea unui lirism autentic, ca şi preluarea mecanică a conceptualismului plat pentru obţinerea unei poezii de idei."[5] Doar clasicismul *Cercului de la Sibiu* putea să ofere unui minţi hrănite la sânul ştiinţei acel caracter raţional de care avea nevoie bardul. De altfel, chiar cuvintele prozatorului fac trimitere la anii de formare ştiinţifică, pentru a-şi explica viziunea estetică. Pare că truda de creaţie lirică are aspectul unui experiment ştiinţific care nu poate conferi decât certitudini: "eu sunt un mic laborator în care materia primă este trecută prin retorte, supusă la foc şi la frig, până cristalizează în acele forme care mă exprimă pe mine (…)."[6]

Doinaş a semnat, de asemenea, şi o tragedie *Brutus şi fiii săi*, publicată în 1996 dar şi-a încercat condeiul şi în şi proză *T de la Trezor, proze* (2000). În ceea ce priveşte locul pe care Doinaş îl ocupă în literatura română Ioan Mihuţ susţinea că "lirica lui Doinaş se înscrie pe linia

[2] Ibidem
[3] Idem, p. 39
[4]Ştefan Augustin Doinaş într-un interviu acordat lui George Arion, în *Interviuri în literatura română. Mărturisirile mai multor generaţii. Studiu, antologie şi notede Vasile Netea*, Editura Junimea, Iaşi, 1983, p. 186
[5]Ştefan Augustin Doinaş, *Eseuri*, Editura Eminescu, 1996, pp.19-20
[6]Ştefan Augustin Doinaş într-un interviu acordat lui George Arion, în *Interviuri în literatura română. Mărturisirile mai multor generaţii. Studiu, antologie şi notede Vasile Netea*, Editura Junimea, Iaşi, 1983, p. 188

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

unei continuităţi de substanţă a poeziei româneşti din secolul al XX-lea, ea «sincronizându-se» cu direcţiile principale ale celei noi, moderne", criticul continuând să observe "propensiunea poetului (…) către lirica modernă universală, ceea ce se repercutează asupra poemelor sale de largă respiraţie, folosind noile formule, modalităţi şi orientări artistice de care beneficia creaţia artistică pe plan mondial."[7]

Condiţia artistului şi destinul uman traversează ca un fir roşu scrierile sale. Cele mai bune balade, potrivit exegeţilor, apaţin chiar perioadei în care era student la Medicină (1942-1945); creaţiile sale epice au ca protagonişti arhetipuri cu experienţe dureroase, în căutarea idealului sau dispuşi la autosacrificare (precum Alexandru în balada *Alexandru refuzând apa*). Ioan Mihuţ observă că baladele lui Doinaş "pendulează între alegorie şi parabolă."[8] Vasta cultură a poetului este întărită şi de activitatea sa de traducător. Astfel, Şt. Aug. Doinaş a semnat traduceri din opera lui Goethe, Dante, Petrarca, Villon, Hugo, Mallarme, Valery, Rimbaud, Poe, Ezra Pound etc. Pînă şi elementele chimice din tabloul lui Mendeleev sînt reinventate în opera sa: "alormul, palilumenul, efebiul,/ etericul stirbol asemeni unui/ luceafăr nou născut, roronţiul rumen,/ pulchridul ce străluce-n clipa nopţii/ în irisul infantelor, geralul/ candidul gril în care măritişul/ coralului cu albul ninge îngeri,/ urmitul explosive-arbust himeric/ în care cântă pasărea Ruruty,/ şi-pavăză supremă-translucidul/ orfir, prin care Dumnezeu priveşte" (*Trei ipostaze ale mării*; *Doi Mai.După-amiază. Pe plajă*). După 1989, în volumele *Interiorul unui poem* (1990), *Arie şi ecou* (1992), *Lamentaţii* (1993) face apel la un lexic şocant "utilizat de poezia română de avangardă…de modernismul «acut» al anilor `30-`40."[9] Revine limbajul anatomic care serveşte acest scop de a frapa: "divulgă cu şotronul lui **maţele lumii**", "**trepanată** de muzică", "pieptănându-se cu **dinţii ploii**."

Încercând să răspundă la întrebarea cât de romantic sau clasic este acest poet, au existat voci care descoperă o armonie intrinsecă ce caracterizează lirica lui Doinaş, poetul dovedindu-se un raţional în permanenţă, "drămuindu-şi cu un simţ acut al economiei emoţiile."[10] Credem că această caracteristică, dorinţa de a atinge o obiectivitate cât mai lucidă îşi are sorgintea în studiile medicale iniţiale ale autorului. Încercarea de a măsura inefabilul în mod dogmatic cu "compasul, inginer de armonii" (*Omul cu compasul*) pare năzuinţa unui om al ştiinţei pus în faţa indescriptibilului. Dacă, în mod savant, apelul poetului la mitologia grecească îl cataloghează drept clasic, considerăm acest lucru tot un apanaj al formaţiei sale ştiinţifice: nepriceput să sfideze cutuma şi nefiind un răzvrătit. Doinaş nu poate, deci, face apel decât la formele tradiţionale de exprimare literară. Profunditatea şi sobrietatea sunt două caracteristici ale scrisului medicului-literat: "Solemnitatea este, dimpotrivă regimul poeziei lui Doinaş. Tonul este totdeauna grav, ideile au un piedestal şi, în spaţiul poemului, metaforele sunt aranjate geometric ca statuile într-un parc desenat de Le Nôtre."[11]

---

[7] Ioan Mihuţ, *Ştefan Augustin Doinaş* în colecţia *Scriitori români comentaţi*, Editura Recif, 1994, p. 15
[8] Idem, p. 29
[9] Idem, p. 78
[10] Mircea Tomuş, *Ştefan Aug. Doinaş: Omul cu compasul* în *Caiet critic*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969, p. 65
[11] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, Vol. 2, Editura Litera Internaţional, Bucureşti-Chişinău, 2002, p. 167

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Caracterul raţional şi intelectual al liricii lui Doinaş devine evident când, la o analiză mai atentă, putem identifica un adevărat vocabular poetic întemeiat pe elemente botanice şi anatomice: "eu singur scutur crinul de iz si de **stamina**" (*Sărutul*), "sunt ca un pin pe marginea lagunei/ cu **rădăcin**a-n luturi mult prea rare" (*Psalmul LXXIII*), "Decembrie-mi vestea, demult,/ Acest pojar de **involucruri**" (*Ninsoarea*), până şi conceptele sunt asemuite cu o erbacee perenă: "orgolioasă de singurătate,/ tiranică, născută în delir,/ rivală-n străluciri cu **orhideea**" (*Amanta*), Numai pe tîmpla/ aceeaşi şuviţa-şi sporeste argintul din **spic**." (*Lupul singuratic*), "Să dezgropăm din noi **crenguţa** verde" (*Zeii bătrâni ştiu încă să petreacă*!), "stau orele fixe, ca **rodii**" , "naşterea florii superbe din **ghimp**", "nimic nu se naşte, nimic/ nu moare în lut şi-n **frunzişuri**" "Nicicând n-am crezut că-o să poată-ncăpea/ pădurea-ntr-o singură **ghindă**" (*Orologiu de gheaţă*) şi chiar anatomice "**viscerele** lumii/ răcnesc", "zarea/ cu **pântecul flasc**"(*Ştafeta*), "pentru cei/ ce vor să prindă **pulsul** fără nume" (*Oracol mut*). Natura capătă, prin personificare, valenţe umane. Orizontul devine epuizat de atâtea răsărituri precum o lehuză: "Înnebunită de naşteri,/ zarea/ cu **pântecul flasc**/ respiră ca un golf magic." (*Ştafeta*). Iar întreaga natură, precum un organism, participă la eforturile poetice, strigând prin toate organele sale: "**viscerele** lumii/ răcnesc." (*Ştafeta*)

Poetul ştie întotdeauna să păstreze măsura şi, cu o precizie ştiinţifică, este capabil să creeze tablouri pline de lirism fără să cadă în desuet şi vetust. Până şi iubirea este cumpătată, "pasiunea echilibrată" este şi ea descrisă cu" simţurile supravegheate."[12] Baladele sale sunt o fericită îmbinare de "armonie, echilibru, decorativism, cerebralitate, măsură."[13] Plin de o fervoare elocventă, poetul nu pierde din vedere versificaţia care capaătă, sub condeiul său, o capacitate modelatoare imensă.

În ceea ce priveşte articolele pe care Doinaş le-a semnat de-a lungul vremii în reviste precum *Gazeta literară* şi *Contemporanul* se poate observa tocmai acea organizare metodică, ştiinţifică cu care literatul se contaminase în timpul studiilor medicale. Cu toate acestea, "Opera lirică a lui Doinaş lasă mai mult decât altele impresia unui veritabil cosmos. Nu e produs premeditat, ci o lume care a crescut și s-a format din impulsuri și legi interioare. Poetul are capacitatea rară de a limpezi sensurile și semnificaţiile materiei lirice fără să-i răpească emoţia, inefabilul."[14] Chiar dacă, aparent, lirica sa este una calculată, sub epiderma lirică se poate simţi pulsul viu al pasiunilor: "temperanţa clasică, pasiunea raţională şi, deşi vorbeşte în mai multe rânduri de delir, extaz, spiritul lui trece prin aceste vârtejuri ca salamandra prin flăcări."[15]

Însuşi Ştefan Aug. Doinaş, întrebat într-un interviu, se plasează sub semnul clasicismului: "Eu am fost etichetat ca un spirit clasic, care cultivă o poezie de tip tradiţional, începînd cu formula baladescă, continuînd în ani 1960 cu formula parabolelor lirice şi chiar mai tîrziu, în momentul în care o anumită influenţă din Hölderlin s-a exercitat asupra mea, cultivînd

[12] Idem, p. 168
[13] Mircea Tomuș, *Ştefan Aug. Doinaş: Omul cu compasul* în *Caiet critic*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969, p. 68
[14] Farkas Jenö, *Portretele cerchiştilor* în *Vechiul şi pururi tânărul Cerc din Sibiu*, în *Revista Euphorion*, nr. 3/2015, p. 13 apud. C. Regman, Enciclopedia literaturii universale din Budapesta
[15] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, Vol. 2, Editura Litera Internaţional, Bucureşti-Chişinău, 2002, p. 168

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

o poezie de tip imnic, de tip chiar oracular; adică aşa cum era firesc ca să se exercite influenţa lui Hölderlin asupra liricii mele." Pentru ca în acelaşi interviu să îşi definească mai precis tipul de lirică drept "O poezie neoromantică, cu multe moşteniri din clasicism"[16] pentru ca ultima fază de evoluţie literară să şi-o definească drept grandioasă: "Poezia mea din ultimul timp este din ce înce mai barocă."[17] Cine putea să definească stilul lui Doinaş mai bine decât însuşi autorul. Aşa că meditaţia pe marginea propriei lirici continua devoalând cititorului un poet febril, măcinat în egală măsură de dorinţa de a ajunge la o exactitate aproape ştiinţifică dar şi de freamătul simţirii:"Am preluat, în măsura în care am fost în stare să preiaupe cont propriu această meditaţie asupra limbajului, această critică a limbajului, această pendulare, cînd într-un optimism afişat, cînd într-un scepticism destul de amar şi de dureros cu privire la limbaj."[18] Studiile exacte urmate chiar dacă puţin timp au lăsat urme adânci în fibra gândirii literatului, organizându-i meditaţia lirică într-o manieră inedită şi împrumutându-i chiar limbajul de care s-a folosit pentru a pune straie noi baladei româneşti.

BIBLIOGRAPHY:

Doinaş, Ştefan Augustin, în *Interviuri în literatura română. Mărturisirile mai multor generaţii. Studiu, antologie şi notede Vasile Netea*, Interviu acordat lui George Arion, Editura Junimea, Iaşi, 1983

Grigurcu, Gheorghe *Ştefan Aug. Doinaş sub zodiac dedublării* în *Existenţa poeziei*, Editura Cartea Românească, 1986

Jenö, Farkas *A admira virtuţile celuilalt.În dialog cu I. Negoiţescu şi Ştefan Aug. Doinaş*, în *Revista Orizont*, nr. 5, an XXV, mai 2013

Jenö, Farkas *Portretele cerchiştilor* în *Vechiul şi pururi tânărul Cerc din Sibiu*, în *Revista Euphorion*, nr. 3/2015

Mihuţ, Ioan *Ştefan Augustin Doinaş* în colecţia *Scriitori români comentaţi*, Editura Recif, 1994

Simion, Eugen *Scriitori români de azi*, Vol. 2, Editura Litera Internaţional, Bucureşti-Chişinău, 2002

Tomuş, Mircea *Ştefan Aug. Doinaş: Omul cu compasul* în *Caiet critic*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969

[16] Farkas Jenö, *A admira virtuţile celuilalt.În dialog cu I. Negoiţescu şi Ştefan Aug. Doinaş*, în *Revista Orizont*, nr. 5, an XXV, mai 2013, p. 4
[17] Idem, p. 5
[18] Idem, p. 4

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

CONSCIENCES INVESTIGATION-REMINISCENCE OF MEDICAL STUDIES

Mirela Radu
Assist. Prof., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract: Medical studies have influenced mankind culture in many ways. One of them is the case of physicians or ex-students in Medicine who took up writing and literary creation. Their case is more special as it is more difficult to trace the influence of scientific rigor in their narrative style. In the case of Al. Ivasiuc, on the other hand, this ascendancy of scientific background over his writing is translated in the way the writer created his characters. Troubled consciences, Ivasiuc's characters either ebb into the world of science which ensures reliability or dissect the mechanism of their sense of self. No matter what the premises are, the result is the same: a style of writing charged with rationality, forged at the fire of science.

Keywords: medicine, rationality, conscience, scientific certainty, objectivity

Alexandru Ivasiuc (1933-1977) a urmat cursurile Facultăţii de Medicină până în anul patru. Dar în 1956 participă la mitingurile studenţeşti organizate împotriva regimului communist şi este arestat, înrerupând astfel pregătirea sa medicală. Cu toate acestea, influenţa respectivei perioade asupra scrisului său de mai târziu este recognoscibilă prin utilizarea de către medicul-romancier a unor tehnici de investigare a conştiinţei şi prin construcţia personajelor frământate de întrebări existenţiale la care caută răspunsuri obiective, prin refugierea în ştiinţă. Scrisul său, deşi s-a dorit în permanentă prefacere, s-a dovedit a fi invariabil: tema intelectualului neadaptat într-o societate mercantilă. Tocmai acest lucru conferă paginilor ivasiuciene o coerenţă şi omogenitate ce lasă să se întrevadă spiritul puternic scientist. Ivasiuc, acest "îndrăgostit al ideaţiei"[1], s-a dovedit a fi "prozatorul traseelor constante, a căror reluare obsesivă dă scrisului său o unitate, cu atât mai profundă, cu cât ea depăşeşte demersul unei conştiinţe lucide, vii, integratoare."[2] Chiar dacă, în prima fază de dezvoltare artistică, Ivasiuc pare să încline spre calitatea de romancier, ulterior, se dedică şi eseisticii iar între cele două calităţi pare să existe un sistem al de similitudine care face din textul ivasiucian unul

[1]Nicolae Balotă, *Alexandru Ivasiuc* în *Universulprozei*, Editura Eminescu, 1976, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, p. 182
[2]Mioara Apolzan, *Al. Ivasiuc, o proză a traseelor constante*, în *Casa ficţiunii. Romane şi romancieri ai deceniului 8*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 155

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

obsesiv. Ivasiuc este mânat de interesul pentru "avatarurile spiritului obiectiv, ale valorilor şi structurilor, precum şi cele al unui spirit obiectivat."[3]

Cum putea romancierul să observe criza de conştiinţă dacă nu îşi plasa personajele sub auspiciile tensiunii? Mijloacele de sondare sunt mai degrabă ale unui clinician obişnuit cu cazuri patologice. Dar această manieră ce poate părea brutală era singura modalitate de a ajunge la esenţe: "Scriitorul mizează pe introspecţie şi conflict moral, timpul rememorat –tensionat de conflictul dintre impulsul stihinic al individului şi dialectica imanentă a istoriei – conduce spre o târzie cunoaştere de sine, încurajând dezbaterile şi dilemele individuale, prelungind criza."[4]

Scriitorul observă şi se autoanalizează în permanenţă. Reminiscenţă a studiilor începute, această examinare sub lupă de microscop pe care o îndreaptă către ceilalţi dar şi către sine, vine să dea un plus de claritate scrisului său. Ca mai toţi medicii care au ales calea scrisului, şi Ivasiuc pare interest de zonele întunecate ale psihicului uman dar la scriitorul român această apetenţă capătă un iz mai degrabă doctrinar: "Interesul pentru sociologie şi psihologie, direct, aproape ştiinţific, aşa cum a fost pentru Flaubert sau mai ales pentru Zola, a fost înlocuit cu un interes să-i zicem filosofic, să-i zicem doar aşa, pentru că este vorba de o filosofie care nu există decât sub forma tensiunii unei întrebări."[5] Neliniştile scriitorului sunt de ordin moral: "Alexandru Ivasiuc e preocupat de locul abstractului în lumea modernă şi de convertirea lui în nuanţă; dramatismul trăirii unor probleme «existenţiale», avalanşa violenţei şi iraţionalităţii sălbatice servesc unor demonstraţii epice. Viaţa morală a personajului ilustrează o schemă. Romancierul, condus de spiritul geometric, pedalează pe romanescul ideii, caută «răutatea abstractului pur», se mişcă lejer manevrând teze şi degajând, pe terenul trăirilor, semnificaţii. Inteligenţa sa speculativă se simte bine jonglând cu idei generale."[6]

Personajele ivasiuciene par preocupate de probleme filozofice, de concepţii teoretice asupra binelui şi răului: "Stările neobişnuite, de autoanaliză, prin care trec personajele, sunt mai degrabă concediile (interioare ale) unor inşi voluntari care ştiu sau simt instinctiv că nimic nu le poate pune fiinţa interioară în primejdie."[7] Sisteme lor de gândire şi trăire sunt supuse testelor societăţii. Mare majoritate a eroilor lui Ivasiuc îşi declină capacitatea de a înţelege ce cere lumea încojurătoare de la ei. Nedotaţi cu organele necesare obsecviozităţii, aceşti intelectuali inadaptaţi aleg calea rigidităţii conştiinţei. Ca un refugiu în faţa atacului din exterior, lumea interioară reprezintă singura salvare a unor suflete ce nu se regăsesc în ceea e îi înconjoară. Observăm că toate cărţile lui Ivasiuc pun în mişcare personaje fascinate de putere; ele respiră

[3]Nicolae Balotă, *Alexandru Ivasiuc* în *Universul* Prozei, Editura Eminescu, 1976, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, p. 187
[4]Adrian Dinu Rachieru, *Profil. Al. Ivasiuc-un prozator uitat?*, în *Cafeneaua literară*, 12/143, decembrie 2014, an XI, p. 7
[5]Mioara Apolzan, *Al. Ivasiuc, o proză a traseelor constante*, în *Casa ficţiunii. Romane şi romancieri ai deceniului 8*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 161
[6]Adrian Dinu Rachieru, *Profil. Al. Ivasiuc-un prozator uitat?*, în *Cafeneaua literară*, 12/143, decembrie 2014, an XI, p. 6
[7]Sanda Cordoş, *Alexandru Ivasiuc. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, 2001, p. 18

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

un soi de fatalism, invocând uriaşul mecanism, declanşatorul unor forţe superioare, neinfluenţabile. Lumea e o piramidă–ne asigură prozatorul; lângă cei cu gustul puterii mişună ceilalţi, atinşi de "nebunia servilismului", dovedind o "perfectă docilitate". Pentru eroii ivasiucieni, marile probleme ale istoriei devin chestiuni individuale. Lumea împărţită în mod nietzschenian în slabi şi puternici are ca rezultat conformarea celior care se cred rezistenţi la legitatea istorică, devenind simple mijloace de înfăptuire a istoriei. Bucuroşi să servească mecanismul, aceşti indivizi aserviţi se mândresc cu disciplina ce este percepută ca bine etic. Ceea ce aduce un plus de valoare prozei ivasiuciene este detaşarea de această mentalitate şi apropierea de perceperea "nuanţată tocmai de zona particularului, a învinşilor şi înfrângerilor."[8]

Prozatorul lansează speculaţii fine, demarează sub auspicii favorabile, atent şi la expresivitatea literară. S-a şi spus că Ivasiuc ar fi un „prozator al premiselor", "acordând un mai mare interes vieţii ideologice decât celei psihologice, deservit apoi de precipitarea finalurilor, expediate neglijent."[9] Inteligenţa deosebită a scriitorului este amintită şi de Nicolae Breban. Acesta din urmă îşi declară admiraţia pentru capacitatea intelectuală a celui care a fost un medic ratat dar un scriitor de succes: "Eu am întâlnit vreo patru oameni inteligenţi în viaţa mea – unul dintre ei era Ivasiuc. Ne bătea şi pe mine, şi pe Matei Călinescu şi pe Manolescu."[10] De fapt, Ivasiuc este descris de mai toţi cunoscuţii ca fiind o persoană plină de "fervoare, febrilitate, pasiune şi strălucire."[11] Şi Nicolae Manolescu îl descrie în aceeaşi lumină: a unui spirit măcinat de o agerime intelectuală ieşită din comun: "Publicistul are o inteligenţă devoratoare. Mintea îi este un veritabil computer ce se programează singur, o maşină de gândit. Scoate idei din orice."[12] Capacitatea disociativă a ideilor şi trecerea permanent de la particular la general fac din prozatorul Ivasiuc un "spirit investigator" înzestrat cu "speculaţiile unei inteligenţe agile" care dezvăluie un întreg arsenal de gândire, de raţionalizare, un "mecanism intelectual."[13]

Însuşi Ivasiuc se percepe ca entitate artistică ca un receptor, atent ca un seismograf la undele de energie generate de societate, un "ultratelescop ultraelectronic, o fină şi superioară membrane."(*Pro Domo*) Această percepere a însuşi actului creaţiei estetice într-o manieră aproape sinestezică ne duce cu gândul la personajele sale care simt prin asocieri spontane ale simţurilor. Iar această capacitate de a descrie inefabilul produs de senzaţii aproape imperceptibile nu ar fi putut fi realizată dacă prozatorul nu ar fi respirat întâi aerul tare al ştiinţei medicale. Chiar dacă mihania scriiturii pusă la punct de prozator pare a nu avea un scop

[8]Idem, p. 30
[9]Adrian Dinu Rachieru, *Profil. Al. Ivasiuc-un prozator uitat?*, în *Cafeneaua literară*, 12/143, decembrie 2014, an XI, p. 7
[10] Ioana Revnic, Interviu cu Nicolae Breban, *Obsesia mea este, de patruzeci de ani, aceea de a crea Operă*, în *Literatura de azi*, nr. 121/0202.2016, disponibil pe http://www.literaturadeazi.ro/panoramic/obsesia-mea-este-de-patruzeci-de-ani-aceea-de-a-crea-opera
[11] Sanda Cordoş, *Alexandru Ivasiuc. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, 2001,p. 7
[12] Nicolae Manolescu, *Criză şi iluminare.Prefaţă* la *Păsările* de Al. Ivasiuc, Editura Minerva, Bucureşti, 1977, p. IX
[13]Nicolae Balotă, *Alexandru Ivasiuc* în *Universul* Prozei, Editura Eminescu, 1976, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, p. 165

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

determinat, acesta rezidă în "a vorbi *despre*, de a folosi cel mai reproductiv dintre limbaje."[14]

Tuşa de medicinist îşi face simţită prezenţa prin descrierea senzaţiilor aproape chinestezice ale personajelor. De pildă, Olga (*Interval*) rememorează "mai puţin imagistic şi mai mult sensorial, prin asociaţii complexe de senzaţii."[15] Senzaţiile, sentimentele sunt, pentru personajul feminin similar cu un polip, cu o excrescenţă. Dacă în *Interval,* romancierul înfăţişează lupta dintre colectiv şi individual, între imperativul obiectiv şi libertatea subiectivă a individului, în cărţile care au urmat, acest antagonism se estompează şi trece în prim plan "ideologia supunerii."[16] Personajele nu mai par preocupate de a-şi păstra individualitatea ci de a se armoniza la marea maşinărie a societăţii. Crizele prin care trec personajele ivasiuciene sunt generate de temeri şi incertitudini. Retragerea în ştiinţă oferă, aşa cum e cazul doctorului Ilea, pe termen scurt, consolare încercând astfel să se auto-lecuiască: "atât de frică cât şi de compasiune, opunând vieţii imprevizibile, cu tendinţa ei spre violenţă, rigoarea fără fisură a regulilor (de data aceasta, impuse de rigoarea ştiinţifică a cercetării) şi a formelor care pot fi desenate."[17]

Teama, spaima şi toată cohorta de sentimente învecinate groazei îşi găsesc exorcizare în disciplină căci "Medicaţia terorii prin simboluri ale unei lumi ordonate, prin desenul structurilor celulare înseamnă lupta împotriva unei magii printr-alta."[18] Iar acest lucru se aplică tuturor personajelor conturate de Ivasiuc, nu doar doctorului Ilea din *Vestibul*. Dar ce se putea aştepta de un spirit atât de riguros precum însuşi autorul, care dă dovadă de un puritanism excesiv prin faptul că "nu-şi permite decât foarte rar dilecţiuni estetice."[19] Dacă teama este cea care impune tuturor eroilor ivasiucieni un anumit ritm al trăirii, aceasta, la rândul este, este efectul dorinţei lor de putere căci, în fond, "Frica, întărirea ordinii, structurile, scrisul însuşi nu sunt, oare, avatarurile unei asemenea voinţe?"[20] Personajele lui Ivasiuc sunt propriile condamnaţi şi călăi. Supunerea la introspective îi transformă în instanţe "inchizitive"[21], represive întâi cu ei înşişi.

Începând cu *Păsările*, autorul devine mult mai rezervat, mai detaşat şi, deci, mai raţional, având în vedere că această proză este o "confruntare a istoriei cu destinul."[22] Tarele eroilor ivasiucieni sunt claritatea şi raţionalitatea. Neputându-se lăsa pradă sentimentelor aleatorii, eroii săi trăiesc drama neînţelegriii de către ceilalţi. Teama permanentă în care trăiesc conduce la un idealism subiectiv iar redempţiunea vine prin decodarea şi căutarea semnelor

[14]Idem, p. 166
[15]Sanda Cordoş, *Alexandru Ivasiuc. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, 2001,p. 16
[16]Idem, p. 17
[17]Idem, p. 34
[18]Nicolae Balotă, *Alexandru Ivasiuc* în *Universulprozei*, Editura Eminescu, 1976, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, p. 170
[19]Idem, p. 171
[20]Idem, p. 172
[21]Idem, p. 176
[22]Idem, p. 178

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

ascunse. Iar ştiinţa oferă, precum în cazul lui Ilea, terenul abstract propice pentru că, măcar pentru puţin timp, conferă siguranţa unor lucruri cunoscute şi testate, fără pic de inexplicabil şi, prin urmare, fără posibilitatea de a recădea în hăul relativismului. Ştiinţa are darul de a adormi conştiinţe răpuse de oboseala căutării răspunsurilor. Aceste personaje îşi întorc privirea către interior si scrutează orizontul propriei conştiinţe: "Tezele morale, supuse eroziunii, fac din personajele lui Ivasiuc participanţi la spectacolul confruntării mentalităţilor, epica e zgârcită, dar trăieşte prin febră speculativă."[23] Miguel (*Racul*) se lasă sedus iniţial de viziunea patronului său. Aceasta viza anihilarea individului în folosul colectivului. Eroticul, care apărea în acest roman aproape pentru prima dată, se împleteşte cu moartea.[24] Chiar dacă în aparenţă merge pe traseul impus de Holban şi Camil Petrescu, Ivasiuc, spirit analitic prin definiţie, îşi dă seama că momentele critice sunt cele mai prielnice pentru a analiza conştiinţe. El "a înţeles că romanul modern are o natură problematică; încât, departe de a fi sedus de stil, el tulbură (…) schema conflictuală din proza noastră, decupând, ca epicentru epic, spaţiul crizei."[25] Tensiunile interioare ale personajelor reprezintă "expresia literară a ideilor vehiculate de către personaje: clivajul conştiinţei, meditaţia asupra sensului vieţii proprii, filosofarea, în general, apropie tipul de acţiune de cel reflexiv, într-o aspiraţie de refacere a unităţii (…)."[26] Aceste personaje, alter-ego-uri ale autorului, intelectuali ce nu îşi gasesc locul în ordinea socială prestabilită, sunt ca şi creatorul lor, au o mare capacitate de a face conexiuni între idei şi concepte, fiind, în ultimă instanţă, nişte "conştiinţe ruminatoare."[27]

Ca un veritabil om de ştiinţă care experimentează, analizează şi deduce, Ivasiuc posedă ascensiunea spre stricteţe aproape ştiinţifică, spre caracterul antiseptic, de laborator al analizelor de conştiinţă pe care, însă, le transpune în pagina literară: "El are gust pentru rigoare, cultivă pregnanţa ideii, urmăreşte forţa ei de penetraţie."[28] Momentele de criză, declanşatoare ale întregii cohorte de retrăiri, analize şi autoanalize sunt esenţiale pentru construcţia romanească ivasiuciană: "Personajul se va închega dintr-un mosaic de secvenţe, pe care le sudează trăirile sale, impulsionate, la rândul lor, de criza pe care o traversează."[29] Aflate la mijlocul liniei demarcatoare între activ şi pasiv, personajele ivasiuciene monologhează îndelung. Chiar dacă

[23]Adrian Dinu Rachieru, *Profil. Al. Ivasiuc-un prozator uitat?*, în *Cafeneaua literară*, 12/143, decembrie 2014, an XI, p. 6
[24]A se vedeaSanda Cordoş, *Alexandru Ivasiuc. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, 2001,p. 39
[25]Adrian Dinu Rachieru, *Profil. Al. Ivasiuc-un prozator uitat?*, în *Cafeneaua literară*, 12/143, decembrie 2014, an XI, p. 6
[26]Mioara Apolzan, *Al. Ivasiuc, o proză a traseelor constante*, în *Casa ficţiunii. Romane şi romancieri ai deceniului 8*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 183
[27]Nicolae Balotă, *Alexandru Ivasiuc* în *Universulprozei*, Editura Eminescu, 1976, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, p. 168
[28]Adrian Dinu Rachieru, *Profil. Al. Ivasiuc-un prozator uitat?*, în *Cafeneaua literară*, 12/143, decembrie 2014, an XI, p. 6
[29]Mioara Apolzan, *Al. Ivasiuc, o proză a traseelor constante*, în *Casa ficţiunii. Romane şi romancieri ai deceniului 8*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 162

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

dau senzaţia unor firi capabile de autocenzură, sub pojghiţa subţire a măştii impuse de societate sau autoimpuse pentru protecţia loc, eroii romanelor lui Ivasiuc clocotesc permanent precum o lavă "în ebuliţie continuă."[30] Autismul sufletesc, aşa cum l-a definit Nicole Balotă, nu face decât să adâncească prăpastii care se cască între eu-l interior şi lumea exterioară. Însuşi autorul dă dovadă, potrivit crticului citat, de o "gândire paraliterară" care îi încarcă scriitura, dând senzaţia de greutate la întaintarea prin materia epică. Pe măsură ce îşi exersează condeiul, Ivasiuc face trecerea de la un epic mai puţin bogat la acţiune în ultimele sale două romane: *Apa* şi *Racul*.

Excesul de luciditate i-a atras uneori şi critici din partea exegeţilor. Dar, considerăm că această hiperlimpezime în gândire este apanajul şi consecinţa studiilor sale medicale. Acuitatea inteligenţei şi studiile medicale întrerupte i-au călăuzit, în mod inevitabil paşii către explorarea "în straturile profunde ale conştiinţelor, unor sondaje încă neepuizate în literature română."[31] Un prozator, chiar dacă îşi restructurează destinul, nu îşi poate nega structura sa interioară. Vasele comunicante între ştiinţă şi literatură, chiar dacă îngropate adânc, se pot resimţi.

În cazul lui Ivasiuc nevoia de sistematizare, de organizare şi analiză sunt reminiscenţe ale anilor dedicaţi medicinii: "Ivasiuc dezvoltă un tip de discurs romanesc cu dublaj eseistic, care păstrează ceva din pofta comentariului oral, dar abia procesul rememorării oferă autenticitate trăirii. Eroii săi pleacă «în căutarea timpului pierdut»; Ivasiuc se înregimentează romanului post-proustian, obsedat de problema destinului, respingând falimentul moral al omului. Chinul lucid al meditaţiei pune inteligenţa înaintea afectului, noţiunea în faţa epitetului. Introspecţia slujeşte ţesutul analitic, plombând adevărurile vieţii prin actualitatea şi acuitatea ideii. La miezul ideatic se ajunge prin excese teoretizante."[32] Este firesc ca un spirit adapt la sursă obiectivă să respingă structural romanul figurat. Chiar dacă, la o primă vedere, scrisul ivasiucian îşi trage seva din metodologia riguroasă pe care şi-o impune, există exegeţi care consideră că examinarea şi autoexaminarea continuă din romanele lui Ivasiuc poate fi pusă pe seama unei perspective antropologice.[33]

BIBLIOGRAPHY:

Apolzan, Mioara *Al. Ivasiuc, o proză a traseelor constante*, în *Casa ficţiunii. Romane şi romancieri ai deceniului 8*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979

Balotă, Nicolae *Alexandru Ivasiuc* în *Universulprozei*, Editura Eminescu, 1976, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1

[30]Nicolae Balotă, *Alexandru Ivasiuc* în *Universulprozei*, Editura Eminescu, 1976, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, p. 168
[31]Idem, p. 167
[32]Adrian Dinu Rachieru, *Profil. Al. Ivasiuc-un prozator uitat?*, în *Cafeneaua literară*, 12/143, decembrie 2014, an XI, p. 7
[33]A se vedeaNicolae Balotă, *Alexandru Ivasiuc* în *Universulprozei*, Editura Eminescu, 1976, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, p. 170

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Breban, Nicolae *Obsesia mea este, de patruzeci de ani, aceea de a crea Operă*, în *Literatura de azi*, nr. 121/0202.2016 interviu cu Ioana Revnic

Cordoș, Sanda *Alexandru Ivasiuc. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, 2001

Manolescu, Nicolae *Criză şi iluminare.Prefaţă* la *Păsările* de Al. Ivasiuc, Editura Minerva, Bucureşti, 1977

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

ANALYSIS OF DIMITRIE BOLINTINEANU'S POETIC CREATION IN THE ORIGINAL VISION OF MIHAI DINU: UN ALT BOLINTINEANU – GÂNDURI DESPRE NATURA POEZIEI (ANOTHER BOLINTINEANU – THOUGHTS ABOUT NATURE POETRY)

Ana-Elena Costandache
Assist. Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Entered into obscurity, being modest promoted in the pages of textbooks, the poetical work of Dimitrie Bolintineanu hide images and ideas that form a great creation.
When we though that the poetry writer from the generation of the XIXth century don't interest no longer and will be forgotten à jamais, The Writers' Union of Romania honours in 2010 Mihai Dinu's study Un alt Bolintineanu – gânduri despre natura poeziei (Another Bolintineanu – thoughts about the nature of poetry).
We received and watched with great admiration this new writing devoted to the Romanian poet of the XIXth century. The work „probed poetic mystery" of Bolintineanu in terms of the volume Florile Bosforului, translated in French (by Bolintineanu himself) in the volume Brises d'Orient and re-translated into Romanian by Mihai Dinu. Consequently, our approach proposes a fine analysis of the original vision that offers Mihai Dinu to the D. Bolintineanu's poetic creation.

Keywords: poetry, translation, prosody, poetic message, significance.

« Essai inédit et ingénieux, peu habituel pour un théoricien »[1] [notre trad.] selon l'affirmation de Mihai Zamfir dans l'avant-propos du volume de critique littéraire *Un autre Bolintineanu – des pensées sur la nature de la poésie*, la démarche de Mihai Dinu s'avère être originale et très courageuses à la fois.

Ayant obtenu le prix de l'Union des Écrivains de Roumanie, en 2010, l'étude de Mihai Dinu fait une incursion fine dans les mystères de l'œuvre poétique de Dimitrie Bolintineanu. Le choix ne semble pas imprudent et aléatoire, car Mihai Dinu dévoile « le secret » de l'écriture : l'analyse de l'œuvre de l'écrivain de la génération de 1848, qui a laissé dans la littérature roumaine un héritage fabuleux sous forme de document rarissime – la traduction en français, *Brises d'Orient*, que le poète même a faite de son volume de vers *Florile Bosforului*.

[1] Mihai Dinu, *Un alt Bolintineanu – gânduri despre natura poeziei* (*Un autre Bolintineanu – des pensées sur la nature de la poésie*), Ed. Spandugino, București, 2010, p. 5.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

En fait, le volume *Brises d'Orient* est une réécriture des poèmes du recueil *Florile Bosforului*, mais dans un nouveau code linguistique et avec un nouveau modèle de prosodie. À son tour, Mihai Dinu contribue à l'enrichissement de ce recueil (*Adierile Orientului*) et il procède vice-versa : il fait un exercice de style ou, plutôt, « une opération d'apparences ludiques »[2], en traduisant en roumain la variante en français de Bolintineanu. « Démarche audacieuse et réussie » selon l'affirmation de Zamfir, car les variantes traduites (trois ou cinq) enregistrent le passage du texte en roumain (signé par Bolintineanu) à sa reconstruction signée par Mihai Dinu.

Une analyse comparative des trois variantes, c'est-à-dire des trois textes complètement différents, met en évidence le rôle déterminant des éléments de prosodie, car M. Dinu s'approche du spécifique poétique de l'écriture de Bolintineanu en variante originale (en langue roumaine). Tout en respectant le lexique du XIX^{e} siècle et le rythme iambique/ ou sénaire qui est spécifique au romantisme, Dinu offre « une sorte d'œuvre de Bolintineanu lue dans la manière d'Eminescu. »[3] [notre trad.]

En théorisant la poésie et les traductions littéraires dans les premiers chapitres de son étude, M. Dinu considère que la réception de la poésie par le public-lecteur se fait par l'intermédiaire de plusieurs agents : « Si l'essence de la pensée scientifique réside dans la manipulation *d'idées*, il y a d'autres facteurs (le langage utilisé, les représentations visuelles etc.) qui jouent un rôle secondaire. C'est pour cela que la pensée poétique s'appuie sur *l'idée*, *le mot* et *l'image*. »[4] [notre trad.] Dans ce contexte, Dinu met en discussion la théorie d'Ezra Pound qui considérait qu'il y avait trois genres de poésie. Le premier genre – logopoeia – s'appuie sur la prépondérance des significations transmises ; le deuxième – phanopoeia – réside dans les effets visuels ; le troisième – melopoeia – comprend les qualités musicales et euphoniques du discours.[5] De là, la sélection des « publics » lecteurs, car les amateurs de poésie sont partagés, à leur tour, en trois catégories : ceux qui apprécient « les saveurs du verbe (selon le jeu de mots d'Alain Bosquet – « la poésie ne raisonne pas, mais elle résonne »), la force de la suggestion visuelle ou l'originalité de la pensée poétique. »[6] [notre trad.]

Bien que Mihai Dinu reconnaisse que toute traduction est une trahison (conformément au dicton célèbre « traductore-traditore »), il observe, en même temps, que la traduction est toujours « un objet littéraire » distinct : « Le lecteur capable de comprendre la poésie, par la traduction dans toutes les deux langues impliquées, sent avec finesse le fait que, par la

[2] Mihai Dinu, œuvre citée, « Avant-propos » de Mihai Zamfir, p. 6.
[3] Mihai Dinu, œuvre citée : « … poetul român (n. Mihai Dinu) oferă un fel de Bolintineanu citit de Eminescu… », p. 7.
[4] « Dacă esenţa gândirii ştiinţifice constă în manipularea de idei, celelalte ingrediente (limbajul folosit, reprezentările vizuale etc.) jucând un rol secundar, gândirea poetică se sprijină deopotrivă pe *idée*, pe *cuvânt* şi pe *imagine* », p. 24.
[5] Ezra Pound, « How to Read » in « Literary Essays of Ezra Pound », Londra, Faber &Faber. 1954, p. 25, apud Mihai Dinu, oeuvre cite, p. 24.
[6] Cei care apreciază « savorile verbului forţa sugestiei vizuale sau originalitatea gândirii » (potrivit unui ingenios joc de cuvinte al lui Alain Bosquet, poezia „ne raisonne pas, elle résonne" – dans *Verbe et vertige*, Paris, Hachette, 1961, p. 49).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

traduction, c'est le non-dit de toutes les lignes qui a disparu ou qui a été détourné dans une autre direction. »[7] [notre trad.] D'ailleurs, l'équivalence des deux versions, originale et traduite, est identifiée par le lecteur bilingue avisé, qui est capable de distinguer les images visuelles de « la vraie poésie », où le poète ne dévoile pas les sens des mots, mais il suggère ou fait des allusions « à l'ombre d'une idée ». Donc, l'imagination du lecteur doit être stimulée ; autrement, « l'idée poétique » ne serait plus lyrique.

Dans son étude, Mihai Dinu donne les exemples des « maîtres de la codification » ou des « auteurs des sens cachés des mots ». Un premier exemple serait représenté par Charles Baudelaire (en tant que précurseur du symbolisme), Stéphane Mallarmé et Arthur Rimbaud[8], pour lesquels la nouvelle direction de la poésie a marqué un changement radical et la poésie a été remplacée, tout d'un coup, par un nouvel art du mot. Un autre exemple serait celui que Mihai Dinu fournit dans une petite note : le compositeur américain John Cage, dans son œuvre « Music for piano » de 1965, a transformé en notes musicales les impuretés accidentelles de son papier avec des portatifs. On assiste, donc, à l'abolition de la grande majorité des normes formelles.

Le rapport de subordination syntactique est renversé et la perspective commune des choses est changée. Dans ce cas, on nous fournit l'exemple de Jean Cohen, pour qui la formule « l'homme est un loup pour l'homme / l'homme est en proie à l'homme » – « homo homini lupus » devient « l'homme est cruel comme un loup ».[9] Quant à la valeur du message poétique transmis aux autres, J. Cohen affirmait que « le poète agit sur le message afin de changer la langue » et, à ce propos, Mihai Dinu ajoute le fait que le poète « change la langue afin de reconstruire le monde ou, au moins, afin de le *renouveler*. »

Il s'agit là d'exemples d'artistes modernes, mais la tendance de crypter le souffle lyrique a été observée dès l'œuvre de Virgile, où la formule « ils marchaient seuls dans la nuit sombre » devient « la solitude de la nuit et les voyageurs sombres ».

Dans son étude, Mihai Dinu met en discussion la métaphore de Thomas Kuhn, qui évoquait les effets des changements de paradigme qui accompagnaient les révolutions scientifiques.[10] Le poète, à son tour, propose un monde différent au moment où l'on change le paradigme littéraire : « Plus une œuvre a un caractère novateur, plus on demande, de la part des exégètes, l'évolution des méthodes de son analyse. »[11] [notre trad.]

Dans sa démarche de décrypter le message poétique, Mihai Dinu observe le fait que le lecteur avisé possède une fine intuition de découvrir le sens poétique d'un texte, « sans le

---

[7] « Cititorul capabil să guste poezia în ambele limbi implicate simte cu auitate faptul că, prin traducere, tocmai nerostitul dintre rânduri s-a evaporat sau a fost deturnat într-o altă direcţie. »

[8] Il faut rappeler le changement radical dans la poésie d'Arthur Rimbaud, qui écrivait à son maître Georges Izambard et à sa famille, dans des lettres différentes, la formule « Je *est* un autre. »

[9] « Omul este lup pentru om » devine « Omul este crud ca un lup ».

[10] Th. Kuhn, *Structura revoluţiilor ştiinţifice* (*La structure des révolutions scientifiques*), IIe édition, Ed. Humanitas, 1999, p. 183 apud Mihai Dinu, *Un alt Bolintineanu – gânduri despre natura poeziei* (*Un autre Bolintineanu – des pensées sur la nature de la poésie*), Ed. Spandugino, Bucureşti, 2010 p. 36.

[11] « Cu cât o operă are un caracter mai novator, cu atât mai mult cere din partea exegeţilor primenirea metodelor de abordare a ei. »

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

chercher dans les microstructures qui le composent, mais au contraire, en le découvrant comme dans son sens unitaire, irréductible. »[12] [notre trad.] L'exemple qu'il donne est celui de l'adjectif « normal » qui, en roumain, n'a rien à faire avec les significations des mots qui le compose : « nor » signifie « nuage », alors que « mal » désigne « le bord d'une rivière ou de la mer ». Tout comme le sens d'un mot ne résulte pas des sens aléatoires des syllabes qui le composent, c'est la même chose avec le sens général d'un poème qui ne devient pas « un résultat des valeurs poétiques des mots qui le composent ».

Dans son « petit » traité de prosodie roumaine (*Il est facile d'écrire des vers… petit traité de prosodie roumaine*), Mihai Dinu définissait les rapports de dépendance entre la poésie et le vers, mais au sens opposé : « La relation paradoxale entre le vers et la poésie est représentée de la manière suivante : ce ne sont pas les vers qui font la poésie, mais au contraire, c'est la poésie qui fait les vers, c'est-à-dire la nature poétique du texte lyrique offre un caractère de vers à certains fragments qui le composent. »[13] [notre trad.] La même idée est exprimée par Nicolae Manolescu dans son étude *Sur la poésie* (*Despre poezie*) : « ce n'est pas le sens poétique qui compose la poésie, mais c'est la poésie qui donne un sens au langage poétique. »[14]

Dans son étude, Mihai Dinu fait « un pari extravagant » en récrivant « les poésies fatiguées et dominées par des clichés et stéréotypes verbaux de Dimitrie Bolintineanu, et en leur donnant de nouveaux moyens lexicaux et prosodiques. »[15] [notre trad.] Les nouvelles formes d'écriture se veulent un renouvellement de l'univers lyrique par une recodification des textes littéraires – une pratique bien connue, depuis des siècles, et fréquemment utilisée, afin d'être accessibles à un très grand nombre de lecteurs. L'idée de départ de Mihai Dinu est, en fait, le but des traductions : faire possible la rencontre des lecteurs avec une œuvre poétique grâce à une transposition imparfaite.

La démarche du traducteur-interprète – celle de récrire ou, plutôt, de reconstruire la poésie en utilisant un code linguistique différent – est justifiée, alors que le redoublement de la traduction par une rétroversion est, en fait, un dédoublement du texte de départ, en revenant à la langue-source. Ce fait est d'autant plus facile pour Mihai Dinu parce que Bolintineanu a traduit lui-même son recueil de vers *Florile Bosforului* en *Brises d'Orient*.

Les observations de Mihai Dinu sur la traduction en langue française des poèmes de Bolintineanu tiennent à la prosodie. La versification française est extrêmement rigoureuse, caractérisée par l'alternance des rimes féminines (plus douces, car elles se terminent par un « e » muet) avec des rimes masculines (qui finissent en consonne). Ainsi, le texte d'origine

---

[12] « ...fără a trebui să o caute (n. poeticitatea unui text) in microstructurile alcătuitoare ale acestuia (ale textului), ci, pur si simplu, percepând-o global, ca pe un dat unitar, indivizibil. »

[13] « Relaţia paradoxală dintre vers şi poezie se prezintă, aşadar, astfel : nu versurile fac poezia. Ci poezia – versurile, în sensul că numai natura recunoscut poetică a ansamblului conferă caracter de versuri unora dintre fragmentele care îl compun. » (Mihai Dinu, *Il est facile d'écrire des vers… petit traité de prosodie roumaine*, Ed. Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004, p. 9, apud Mihai Dinu, œuvre citée, p. 39).

[14] « Nu poeticul face poezia, ci poezia face poeticul. », Nicolae Manolescu, *Sur la poésie* (*Despre poezie*), Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987, p. 19, apud Mihai Dinu, œuvre citée, p. 40.

[15] « …poeziile cam obosite şi dominate de clişee şi stereotipii verbale ale lui Dimitrie Bolintineanu, reîmprospătând mijloacele lexicale şi prozodice folosite de poet. », p. 42.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

souffre-t-il un processus de recodification par l'intermédiaire de deux opérations : a/ la traduction (c'est-à-dire une déconstruction initiale de la structure prosodique) et b/ la rétroversion (une reconstruction de la structure des vers sur d'autres coordonnées). De là, une autre dimension métrique. L'un des exemples que Mihai Dinu fournit est celui du poème *Se scaldă*, avec la traduction en français de Dimitrie Bolintineanu, *La baigneuse*, et la traduction de Mihai Dinu, *La scăldat*.

« Vedeţi voila umbra plină Unor sălcii ce se-nclin Pe această mare lină Un corp dulce ca un crin ? » *Se scaldă*	« Voyez-vous tout près de la rive À l'ombre du saule pleureur, Sur les eaux de la mer plaintive, Un corps blanc et pur, douce fleur ? » *La baigneuse*	« În umbra salciei ce plânge Pe ţărmu-ndureratei mări Vedeţi în val cum se răsfrânge Un trup, izvor de desfătări... » *La scăldat*

Cependant, l'auteur reconnaît le fait qu'il y a des situations où la déconstruction et la reconstruction métrique et rythmique représentent des opérations parfaitement réversibles, et la poésie retraduite en langue roumaine comprend des caractéristiques prosodiques identiques à l'original. Un exemple concret serait le poème *Odalisca (L'Odalisque)*.

« Sub o durere-adâncă sărmanu-mi suflet geme/ Şi ochii-mi varsă lacrămi! D-ar fi s-aleg din dor/ Şi din mormântul negru de care tot se teme,/ Mai bine-aş vrea să mor! »	« Sous le poids des douleurs mon pauvre cœur succombe !/ Mes yeux versent des pleurs ! S'il me fallait choisir/ Entre mes noirs tourments et la paix de la tombe,/ Oh ! je voudrais mourir ! »	« Sub lespedea durerii sărmanu-mi suflet zace!/ Mi-s ochii arşi de lacrimi! S-aleg de s-ar putea/ Între-acest chin năprasnic şi- a morţii-eternă pace,/ Să mor pe loc aş vrea! »

Après avoir fait de nombreuses analyses et traductions des poèmes de Dimitrie Bolintineanu, l'étude de Mihai Dinu finit d'une manière optimiste, en donnant des réponses pertinentes à la question suivante : « À quoi bon d'analyser l'œuvre poétique d'un auteur modeste ? » Parce que tout poème a sa grandeur lyrique qui le fait un petit chef d'œuvre ; parce que l'œuvre « naïve » de Bolintineanu contient une substance poétique authentique qui met en évidence un message para-verbal ; parce que les mots jouent un rôle essentiel et peuvent communiquer l'incommunicable ; parce que, à travers les poèmes, on découvre l'essence de la personnalité de l'auteur ; parce que les versions textuelles différentes confirment la qualité et la réussite des traductions ; parce que, « sur ce dont on ne peut pas parler, alors il faut garder le silence ». (Ludwig Wittegenstein, *Tractatus logico-philosophicus*)

BIBLIOGRAPHY

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

- Bolintineanu, Dimitrie, *Legende istorice şi alte poezii*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965
- Dinu, Mihai, *Un alt Bolintineanu – gânduri despre natura poeziei*, Ed. Spandugino, Bucureşti, 2010
- Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

DE URBE ORBEQUE. CARAGIALE AND *HOMETOWN* PLOIEŞTI

Loredana Netedu
Assist. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploieşti

Abstract:*In spite of biographical evidence, Ion Luca Caragiale assumes Ploieşti as his hometown, and, in return, the nowadays city of "the black gold" appropriates the writer as its own. Nicolae Iorga considers that Caragiale's work cannot be properly understood without Ploieşti, remark that may be deciphered both in terms of real topography and its inhabitants'city-slicker Balkan spirit. This paper aims to map the architectural and human geography of the 19th century Ploieşti, as reflected in the short prose and comedies of I.L. Caragiale. In the process of literary and anthropological archeology, we (re)consider short stories such as* Hunting for a House ..., The People *and* «Victoria Română» Grand Hôtel*, as well as the numerous direct or allusive references to Ploieşti existing in the writer's plays, epistles and short stories or in the memoirs of his contemporaries. Our analysis also pinpoints the stylistic differences that a proficient reader can identify in the short prose recollecting this city: when evoking his "hometown", the characteristic Caragialian acidity of the moral and socio-political fresco is intertwined with and, thus, countervailed by an unexpected nostalgia and sentimentalism.*

Keywords:*Ploieşti, I.L.Caragiale, hometown, fresco, recollection.*

Biografia caragialiană se situează la limita dintre document, anecdotă şi legendă, anumite detalii fiind încă greu de reconstituit sau de certificat, fie ca urmare a declaraţiilor uneori intenţionat eronate ale scriitorului, fie din cauza dispariţiei unor acte, cum ar fi unele foi matricole sau documentele de arhivă ministerială din perioada revizoratului său şcolar. În ceea ce priveşte legătura cu oraşul Ploieşti, Caragiale îşi declară în mod repetat filiaţia ploieşteană, care poate fi decriptată atât din perspectiva topografiei reale („oraşul meu natal", „din Ploieşti am pornit"), cât mai ales ca morfologie spirituală („Sunt copil al Ploieştilor" „de fel sunt ploieştean"). Lucrarea de faţă îşi propune să cartografieze geografia urbană şi umană a oraşului Ploieşti din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, aşa cam apare aceasta reflectată în proza scurtă, comediografia şi corespondenţa lui I.L.Caragiale, dar şi în temperamentul de o virulenţă „republicană" al scriitorului. Nu căutăm documentarul în literatură şi nu forţăm, din patriotism local, analogiile ori trimiterile caragialiene la urbea prahoveană. Printr-un proces de arheologie literară şi antropologică, încercăm să recreăm fizionomia Ploieştului şi a ploieşteanului de secol XIX pentru a identifica în ultimă instanţă posibile interdeterminări între omul Caragiale, opera sa şi arealul geocultural local.

Cu privire la originea sa, I.L. Caragiale oscilează între discreţie (a se vedea lipsa oricărei trimiteri la comuna Haimanale, precum şi refuzul categoric de a-i furniza lui Horia Petra-Petrescu detalii biografice pentru teza sa de doctorat, gest motivat prin sorgintea „umilă", dar

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

şi prin convingerea personală că viaţa unui scriitor este irelevantă pentru operă[1]) şi ostentaţie, pe care o afişează în unele scrisori sau discursuri de la final de viaţă, când se declară nepot de bucătar grec. Considerând referinţele existente în documentele şi declaraţiile publice sau private ale scriitorului, precum şi principalele monografii dedicate vieţii acestuia (Şerban Cioculescu, George Munteanu, Ieronim Tătaru) putem conchide că I.L.Caragiale este de obârşie albaneză, din părţile insulei greceşti Idra. Potrivit lui Şerban Cioculescu, numele poate avea origine turcă sau greacă, prezentând similarităţi fonice evidente cu turcescul „caragiali" (oglindă neagră) sau „caraţali" (spin negru) sau cu grecescul „cara-ghiali" (oglindă neagră).

Viitorul scriitor se naşte în localitatea Haimanale, actuală Ion Luca Caragiale din judeţul Dâmboviţa, dar în corespondenţa privată sau în reminiscenţele autobiografice se declară în mod repetat ploieştean. Într-o confesiune făcută lui Alexandru Vlahuţă, deformează în manieră naturalistă circumstanţele naşterii sale, într-o seară friguroasă de iarnă, în condiţii mizere, după un îndelung travaliu al mamei Ecaterina Caraboas, descentă a unei familii de negustori greci şi, prin urmare, beneficiară a unei situaţii materiale decente: „Parcă văd... seara. Frig. Ninge. Viscoleşte. La Ploieşti. Acum cincizeci şi atâţi de ani... O femeie săracă, într-o odaie fără foc, se chinuieşte, nemâncată, pe o saltea de paie... Vântul vâjâie afară, nenorocita femeie se zvârcoleşte înăuntru de dureri grozave... Şi toată noaptea o duce aşa... De-abia către ziuă se uşurează. Naşte un copil fără noroc... Ei bine, copilul ăla sunt eu..."[2] Detaliile asupra copilăriei petrecute în satul Haimanale lipsesc cu desăvârşire, discreţie care poate fi pusă pe seama dorinţei de a trece sub tăcere originea sa, dar care, în opinia noastră, poate avea o justificare de ordin psihologic şi anume vârsta mult prea fragedă pentru a rememora locuri, oameni şi evenimente din primii ani de viaţă.

Litotizarea biograficului pentru a sugera, prin contrast, importanţa operei sale se produce şi în cazul minimizării studiilor. Ion Luca Caragiale afirmă public şi în mod repetat, în 1906, 1907 şi la un banchet politic desfăşurat în martie 1908 la Ploieşti că, din cauza lipsei de mijloace materiale, nu a putut absolvi decât patru clase primare cărora le adaugă şcoala vieţii: „nu am, d-lor, decât patru clase primare pe care pot să le justific. Şi să vă spun de ce nu am decât patru clase primare. Văzând că de aici încolo se îngroaşă lucrurile, mi-am zis: mai bine să trec la şcoala lumii, unde nu sunt stabilite examene"[3]. Gheorghe Chirică descoperă însă în arhiva Liceului Sfinţii „Petru şi Pavel" foile matricole care dovedesc absolvirea claselor gimnaziale în anul 1867. În aceeaşi arhivă, Şerban Cioculescu identifică şi utilizează pentru elaborarea studiului despre viaţa scriitorului matricolele pentru clasele a III-a (1865/ 1866) şi a IV-a (1866/ 1867). Mihail Sevastos reconfirmă în monografia dedicată oraşului Ploieşti existenţa acestor documente şi, implicit, mistificarea intenţionată de Caragiale cu privire la

[1] „Ca scriitor obiectiv de educaţie clasică şi ca artist care disociază arta de producător, Caragiale socotea nepotrivit amestecul cercetătotului literar în viaţa particulară a autorilor.", Şerban Cioculescu, *Viaţa lui I.L.Caragiale*, Chişinău, Editura Hyperion, 1992, p.18.
[2] Al. Şerban, „Momente... inedite din viaţa lui Caragiale, aflate de la Vlahuţă" în *Flacăra*, I, 16, 1912 *apud* Şerban Cioculescu, *Viaţa lui I.L.Caragiale*, *ed.cit.*, p.32.
[3] Ion Luca Caragiale, *Scrieri politice* apud Ieronim Tătaru, *Ploieştii dinspre Caragiale*, Ploieşti, Editura Ploieşti-Mileniul III, 2010, p. 98.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

studiile sale precare. Cererea adresată de scriitor direcţiei Liceului Sfinţii „Petru şi Pavel" în anul 1906 pentru a i se certifica absolvirea a patru clase gimnaziale contrazice, la rândul său, propriile declaraţii publice. Intuim în mimarea umilinţei, plăcerea jocului şi a discursului, (de)mascarea carnavalescă a propriei vieţi, idealizarea şi sublimarea acesteia prin contrastul dintre cauză (mediul familial şi educaţional precar) şi efect (arta caragialiană capabilă să înfăţişeze în mod durabil şi esenţializat tipuri şi realităţi ideale).

I.L. Caragiale este legat de actualul oraş al aurului negru nu doar prin resorturi de ordin biografic (studiile primare şi gimnaziale făcute aici în perioada 1858-1867, efemera slujbă de copist la Tribunalul Prahova din iunie-septembrie 1870, participarea la evenimentele antimonarhice din august 1870 şi strânsa prietenie cu Constantin Dobrogeanu-Gherea), dar şi de ordin literar (numeroasele evocări sau trimiteri la acestea făcând din Ploieşti şi judeţul Prahova un topos de tip pretext/context al operei caragialiene) ori pshihologic, putându-se identifica atât în personalitatea scriitorului, cât şi a personajelor sale, afinităţi structurale cu mediul citadin muntenesc.

Mutarea familiei avocatului Luca Şt. Caragiali/ Carageally la Ploieşti trebuie să se fi produs în 1858, an în care temperamentalul Iancu învaţă „slova popească" de la dascălul Bisericii Sf. Gheorghe din Ploieşti, pentru ca ulterior să urmeze clasele primare la Şcoala de Băieţi (1859-1864) şi la gimnaziul din localitate (1864-1867), devenit prin ordinul de ministru nr. 7585/1866 Gimnaziul „Petru şi Pavel". Naraţiuni ca *Dintr-un catastif vechi, Caut casă...*, *Peste 50 de ani* şi *Duminica Tomii* de/reconstruiesc pitorescul univers balcanic al târgului de provincie muntean din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Deşi tipul dominant de raportare la realitatea reprezentată rămâne cel satiric, Caragiale realizând şi în acest caz o acidă şi universal valabilă critică de moravuri, cercetătorul preocupat de posibila interdeterminare a omului şi a operei sale ori ploieşteanul pasionat de arheologie culturală poate readuce la viaţă oraşul natal, acum în bună parte dipărut ca urmare a cutremurului din 1940, a bombardamentelor din al doilea Război Mondial sau a sistematizării comuniste.

Spaţiul citadin de acum un veac şi jumătate, urban cel puţin ca intenţie şi pretenţie, poate fi reconstituit, ca topografie reală, cu ajutorul fotografiilor de epocă, dar şi al textelor caragialiene. Gări, hoteluri, cofetării, hanuri, drumuri ori grădini prind contururi reale şi reconfigurează în schiţele amintite un spaţiu recognoscibil pentru lectorul ploieştean, pentru a deveni, prin reiterare în alte naraţiuni, toposuri esenţializate ale prozei sale scurte. Din punct de vedere arhitectonic, centrul concentrează edificii şi instituţii considerate emblematice pentru un oraş reşedinţă de judeţ: Primăria cu foişorul de foc, Hotelul Grand Hôtel Luca Moise, Hotelul Victoria şi Hotel Moldova, Gimnaziul din Ploieşti, Biserica Sfântul Gheorghe, temniţa de pe strada Rudului, Piaţa Unirii, grădina Lipănesculuі - un veritabil teatru de vară local unde au loc reprezentaţiile trupei lui Iorgu Caragilli- sau Hanul Dracului, pe a cărei patroană, „comersanta de băuturi spirtoase" Leanca Văduva cititorul o va (re)descoperi ca personaj în schiţa *Justiţie*. Formele şi instituţiile moderne există în acest oraş *in nuce*, însă din punct de vedere spiritual şi cultural, locuitorii săi nu au vocaţia centrului, fondul rămânând unul suburban, aşa cum vom încerca să demonstrăm în finalul lucrării.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Alături de edificii publice astăzi în mare parte dispărute[4], arheologul urban identifică în momentele caragialiene denumirile mai multor străzi din vechiul Ploieşti: strada Regală şi strada Independenţei[5], strada Rudului, unde funcţionează încă o închisoare, sau strada Bucureşti, actualul bulevard cu acelaşi nume, drum parcurs zilnic acum un veac şi jumătate de diligenţa care aducea poşta de la Bucureşti ori, aşa cum pretinde naratorul în reminiscenţa *Dintr-un catastif vechi*, de arhiepiscopul îndrăgostit de proaspăta soţie a unui doctor bucureştean. Intrările din partea sudică, estică şi vestică a oraşului, unde călătorul este întâmpinat astăzi cu mesajul „Bine aţi venit în oraşul lui Caragiale!" (*sic!* - mistificarea originii ploieştene este preluată şi speculată de administraţia locală), păstrează încă denumirea de „barieră", dar şi aerul vechiului târg. Toponime ca Bariera Bucureşti, Bariera Bucov şi Bariera Rudului sunt reminiscenţe ale unor vremuri când, la sosirea în oraş, oamenii sunt opriţi la barieră pentru a li se consemna numele, scopul şi durata vizitei, „check-in" de secol XIX, detaliat de Vasile Alecsandri în comedia *Chiriţa în Iaşi*.

Bariera estică şi vestică a urbei muntene, evocate în schiţa *Boborul!*, interesează nu doar prin valoarea referenţială, de reconstituire reportericească a evenimentelor politice din august 1870, la care tânărul Caragiale participă „în calitate oficială"[6], cât mai ales prin simbolismul imprimat de autor. În urma numeroaselor depeşe trimise de la şi către Bucureşti, autorităţile centrale trimit batalionul de vânători condus de maiorul Gorjan pentru a ucide în faşă efemera, dar vesela şi epicureica Republică de la Ploieşti. Sosirea acestor trupe se face, nu întâmplător, prin partea vestică a oraşului, ceea ce poate constitui o aluzie la originea germană a familiei dinastice şi la valorile occidentale pe care le reprezintă, în timp ce autoproclamatul preşedinte Al. Candiano-Popescu fuge, motivând în momentul prinderii sale o plimbare de seară, prin partea opusă. Bariera Rudului şi Bariera Bucov, suburbane şi mizere şi astăzi, dobândesc, prin hiperbolizare ironică, valenţe simbolice: la Ploieşti se înfruntă, de fapt, Vestul şi Estul, Occidentul şi Orientul, regimul monarhic şi republica: „sosea grabnic în Republică un grozav oaspete. Ce era? Era Reacţiunea [care] căuta însă mai cu seamă pe Prezident; dar acesta, printr-o inexplicabilă coincidenţă, ieşise prin graniţa de răsărit a Republicei, bariera Bucovului, pe când Reacţiunea intrase pe graniţa de apus, bariera Rudului."[7]

În opoziţie cu spaţiul public ploieştean, reprezentat fie ca *scenă* pentru „marea trăncăneală" caragialiană (piaţă, grădini, cafenele), fie ca *zonă de tranzit* într-o lume pretins civilizată, mizeră, degrada(n)tă prin ignorarea propriilor rădăcini (gară, drumuri, hoteluri), casa

[4] Se păstrează Biserica Sf. Gheorghe şi clopotniţa evocate de scriitor în reminiscenţa *Duminica Tomii*, Gimnaziul Petru şi Pavel, actualul Muzeu Judeţean de Istorie şi Arheologie Prahova şi închisoarea de pe strada Rudului.

[5] Vechile denumiri ale Bulevardelor Independenţei şi Republicii, principalele artere care traversează oraşul pe axa Nord-Sud, sunt amintite în *Grand Hotel Victoria Română*. Titlul acestei schiţe preia şi combină, de altfel, numele a două din cele mai importante hoteluri din centrul Ploieştiului vechi, astăzi dispărute.

[6] În schiţa *Boborul!*, scriitorul îşi asumă, autoironic, statutul de participant activ la evenimentele anidinastice din august 1870 de la Ploieşti, prin dezarmarea unui subsomisar de serviciu, căruia îi ia sabia din cui. Circumstanţele şi ipostaza antieroice amintesc de scena în care Parpangel fură armele şi hainele Argineanului răpus de apa somnului.

[7] Ion Luca Caragiale, *Momente şi schiţe. Nuvele şi povestiri*, prefaţă de Ştefan Cazimir, Bucureşti, Litera Internaţional, 2010, p.336.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

lui Ilie Minculescu[8], una din cele două case în care elevul Caragiale locuieşte la Ploieşti, îi apare cititorului ca un neaşteptat şi binevenit repaos în spaţiu şi timp. Detaliile arhitectonice, simplitatea şi firescul ţărăneşti, mirosul florilor de liliac, gustul pierdut, dar acut încă, al perelor de iarnă, al prunelor sau al gutuilor, al vişinelor furate de la vecini amintesc de copilărie, dar şi de o lume pitoresc-arhaică iremediabil distrusă de spoiala civilizaţiei pseudo-urbane. Garabet Ibrăileanu este primul critic care observă căldura şi nostalgia puţin obişnuite la un scriitor eminamente „impasibil". Descrierea, una dintre cele mai ample şi detaliate din proza caragialiană, are evidente accente lirice de factură paseistă. Deşi funcţia lingvistică dominantă pare a fi cea apelativă („uite", „Uitaţi-vă", „Iată", „s-o vezi", „să suiţi"), funcţie prin care scriitorul plasează cititorul atât în lumea reprezentată, cât şi în prezentul etern al artei, registrul popular al limbajului („mijesc ochii", „ulucile", „tocma", „să nu simţă", „gârlici", „pridvor", „colea") şi metafora „fata morgana" precedând şi sintetizând descripţia casei aflate în „depărtată zare"[9] induc ideea nostalgiei faţă de trecut, înţeles nu doar ca vârstă individuală, dar şi ca epocă istorică.

Rememorat prin ochi de copil, oraşul îşi pierde contururile şi tarele citadine şi este reconstruit expresiv şi aproape cinematografic ca paradis senzorial în care cititorul este invitat cu o ospitalitate ce o aminteşte pe cea ţărănească. O stare similară, de nostalgie a radăcinilor, care îl apropie pe citadinul Caragiale în mod neaşteptat de *Amintirile*… lui Creangă poate fi identificată şi în evocarea *Duminica Tomii*. Intenţia fundamentală rămâne cea satirică, ţinte fiind de această dată dascălul Haralambie şi părintele Marinache de la Biserica Sf. Gheorghe din Ploieşti. Exclamaţiile retorice, inversiunea şi repetarea adjectivului trădează însă funcţia emotivă a limbajului şi dorul de copil(ărie): „Da, fericiţi! şi aşa fericit eram eu în copilărie! Şi aşa era toată lumea împrejurul meu! Cu adâncă pietate mi-aduc aminte de bisericuţa albă din mahalaua noastră!"[10]

Coordonatele oraşului de secol XIX oscilează deci între pretenţia occidentalizării, sugerată de prezenţa instituţiilor publice moderne, de toponimia adesea franţuzită ori de existenţa căii ferate, şi mizeria uliţelor unde „miroase a scăpătare şi părăginire"[11]. Acestei imagini hibride, în care forme ale civilizaţiei occidentale se suprapun peste fondul balcanic al unei lumi ameţite de vinurile prahovene şi de cântecul lăutarilor, i se opune contrapunctic simplitatea naturală a casei tradiţionale ţărăneşti a lui Ilie Lumânărarul.

Dacă tabloul oraşului este schiţat în tuşe contrastante, portretele sunt, cu foarte puţine excepţii[12], caricaturale prin îngroşarea până la ridicol a tarelor intelectuale şi caracterologice.

---

[8] Evocată de istoria literară drept casa lui Hagi Ilie Lumânărarul, locuinţa lui Ilie Minculescu (demolată în 2008, situată pe fosta stradă Negustori, actuală George Coşbuc, nr.16) este una din cele două case în care familia Caragiale locuieşte în Ploieşti. Cealaltă, situată de asemenea în zona centrală, s-a aflat pe fosta stradă Temelie Dinescu, actuală Ştefan cel Mare, la nr.46. Imaginea descrisă în schiţa *Caut casă...* nu se suprapune însă exact peste a niciuneia din cele două, şi în acest caz intervenind procesul de transubstanţiere a realităţii.

[9] Ion Luca Caragiale, *Momente şi schiţe. Nuvele şi povestiri, ed.cit.*, p. 402.

[10] Ion Luca Caragiale, *Momente şi schiţe,* vol. II, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1956, p.85.

[11] Ion Luca Caragiale, *Momente şi schiţe. Nuvele şi povestiri, ed.cit.*, p. 294.

[12] Amintim aici scurta evocare a mamei din naraţiunea *Boborul!* şi portretul dascălului Basile Drăgoşescu din reminiscenţa *Peste 50 de ani.*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Fizionomia spirituală a ploieştenilor de secol XIX este aceea a unei mase inculte, suburbane, lipsită de identitate şi de aspiraţii, degradată ca urmare a îndepărtării de valorile tradiţionale. „Satul, cu sociologia lui folclorică, e o imensă familie. Oraşul, cu sociologia lui pozitivistă, e un infern de dușmănii sau ignorări reciproce."[13] Starea preferată pare a fi cea conflictuală; atunci când nu petrec, locuitorii urbei lui moş Ploaie se angrenează sau se lasă angrenaţi în revoluţii, procese, bătăi, ameninţări sau înjurături. Miţa Baston îşi declară cu mândrie originea, ca şi temperamentul sangvin: „sunt ploieşteancă – da, ploeşteancă […] vreau scandal, […] sunt fiică din popor şi sunt violentă […] Năică, şi am să-ţi torn o revuluţie, da o revuluţie… să mă pomeneşti!..."[14]Schiţe precum *Justiţie* şi *Justiţia română. Secţia corecţională* (re)prezintă scene desprinse parcă din perioada petrecută de Caragiale la tribunalul ploieştean şi sunt dominate de aceeaşi virulenţă a limbajului. Harţa ca *modus vivendi* se manifestată de această dată public, în sala de judecată, unde reclamantele Leanca, o „comersantă de băuturi spirtoase […] la Hanul Dracului" şi Caliopa, „republicană română", au violenţa verbală şi gestuală a Miţei Baston. Înseşi feţele bisericeşti de la Sf. Gheorghe se lasă angrenate în spiritul urbei, astfel încât cea mai mică abatere din partea copiilor ori vremea ploioasă sunt sancţionate cu palme şi înjurături de dascălul Haralambie.

Violenţa în formele sale cele mai atroce constituie unul din motivele centrale care construiesc geografia umană din schiţa *Grand Hôtel Victoria Română*. Având ca pretext un episod autobiografic[15], schiţa oferă nu doar utile detalii toponimice, confirmate documentar, sau de ordin politic, ca cele referitoare la momentul abdicării lui Al.I. Cuza din 11 februarie 1866, pentru care gimnaziştii ploieşteni semnează cu fervoare în condica instalată în piaţa centrală, dar reiterează şi ideea unei plăceri a cruzimii pe care locuitorii urbei o manifestă indiferent de categoria socială. Călătorul revenit în oraşul „natal" este agresat succesiv de izul uliţelor din zona gării, de privirile insistente ale mesenilor, de ostilitatea cameristei, de mirosul înţepător de vopsea şi de terebentină ce învăluie odaia şi de insectele care îşi revendică teritoriul. Agresiunea, prezentată in crescendo, îmbracă forme fizice, de o violenţă inimaginabilă şi gratuită ce tulbură nu doar somnul personajului narator, dar şi conştiinţa cititorului. Bătaia cu pietre, lemne şi cozi de mătură aplicată în plină noapte unui căţel vagabond, urmată de îmbrâncirea şi palmuirea peste gură a prostituatei de către un sergent, ilustrează violenţa împinsă până la sadism, un mod „popular" de a petrece, prin care măturători şi sergenţi deopotrivă îşi demonstrează incultura şi îşi alimentează iluzia puterii. Garabet Ibrăileanu remarcă, de altfel, faptul că pe scriitor pare a-l inspira doar răul, manifest în plan verbal, gestual şi moral: „nu că vede lucrurile mai rele decât sunt dar el nu vede decât răul."[16]

---

[13] Ovidiu Papadima, *O viziune românească a lumii. Studiu de folclor*, ediţie definitivă, revăzută de autor, cu o prefaţă de I. Oprişan, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2009, pp.20-21.
[14]Ion Luca Caragiale, *Teatru*, prefaţă de Mircea Iorgulescu, Bucureşti, Litera Internaţional, 2010, p. 207.
[15] Pe 25 august 1889, revenit în ţară de la Paris, unde vizitase Expoziţia Universală, Caragiale decide să rămână peste noapte la Grand Hôtel Luca Moise, situat în zona centrală, nu departe de Hotel Victoria. (a se vedea Ieronim Tătaru, *Ploieştii dinspre Caragiale*, Ploieşti, Editura Ploieşti-Mileniul III, 2010, p. 264).
[16] Garabet Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura română*, Bucureşti- Chişinău, Litera Internaţional, f.a., p. 202.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Fiziologia ploieşteanului este completată de apetenţa sa bahică şi gastronomică. Tradiţia locală menţionează ca formulă de salut frecventă în urbea veacului al XIX-lea şi în perioada interbelică interogaţia „Ce bei?", ca şi faptul că în timpul primariatului lui Radu Stanian (1840-1897), oraşul ar fi numărat aproape două sute de cârciumi. În acest context temperamental, economic şi geografic, al unui ondulat areal mioritic în care Drumul Vinului constituie şi astăzi o atracţie turistică, apare ca plauzibilă rememorarea mişcării antidastice din august 1870 sub forma unui zaiafet de proporţii şi durată rabelaisiene. Republica de la Ploieşti începe conspirativ la Hotelul Moldova, unde conducătorii mişcării joacă „la chilometru" bând cât mai multe sticle de vin, şi se încheie într-un festin câmpenesc în grădina Lipănesculuі, unde veselia generală este alimentată nu doar de aspiraţiile republicane sau de „marşul eroic de la 48", cât mai ales de „boloboacele golite", de numeroasele grătare care sfârâie „ca nişte altare antice pe care se ard ofrande" sau de „cârnaţi, fleici şi oale" oferite cu generozitate poporului „martir"[17].

Într-un interviu acordat Cristianei Răduţă, Paula Popoiu, etnolog şi director al Muzeului Naţional al Satului din Bucureşti, sintetizează astfel portretul etno-psihologic al muntenilor: aceştia „sunt oameni petrecăreţi şi puşi pe glume. Sunt relaxaţi şi le place tare mult să se distreze"[18].

Sunt particularităţi reale, dar care, exagerate de I.L.Caragiale şi grefate pe un fond plat, suburban, lipsit de substanţă culturală, intelectuală şi morală, cad în derizoriu şi subuman. Ridicolul personajelor şi al situaţiilor „rezultă din neasimilarea civilizaţiei, din contrastul dintre pretenţie şi realitate, din amestecul de civilizaţie şi barbarie – amestec manifestat în idei, în simţiri, în purtare şi în limbaj."[19]

Categoriile sociale devin irelevante, iar masa amorfă de *-escu* se complace în formele vieţii materiale, în degradare şi corupere, în conjunctură, în „marea trăncăneală" şi în instinctul performării publice pentru care oraşul reprezintă scena perfectă. Mahalaua devine ubicuă, învadează centrul, iar civilizaţia mimată prin instituţii şi pretenţii occidentale este sufocată de un Orient al mizeriei şi al subculturii. Mahalaua nu trebuie decriptată în termeni urbanistici, ca zonă periferică, ci ca o „categorie sufletească". „E vorba de mahalaua intelectuală, în care intră oameni din toate categoriile sociale [...]: şi mici burghezi, şi funcţionari inferiori, dar şi oameni bogaţi, sus-puşi, şi funcţionari superiori, şi chiar unele progenituri din clasa nobilă."[20]

Spirit urban şi critic prin excelenţă, Caragiale (de)construieşte imaginea unui oraş *in nuce* pentru a sugera, prin esenţializare, ridicolul tragic al unei societăţi pretins civilizate şi relativ dezvoltate, date fiind poziţia geografică şi dezvoltarea comercială. În opinia profesorului Ieronim Tătaru, „toate creaţiile […] pe care le amintim în legătură cu Ploieştii sunt recreări, transsubstanţieri ale realităţii oraşului de atunci, nu fotografii ale urbei pe care scriitorul o numea natală"[21] Integrarea sa în viaţa socială şi culturală a acesteia se realizează într-o perioadă de efervescenţă politică, de luptă verbală (şi nu numai) pentru recunoaşterea libertăţilor publice.

[17] Ion Luca Caragiale, *Momente şi schiţe. Nuvele şi povestiri, ed.cit.*, p. 335.
[18] Cristina Răduţă, http://adevarul.ro/news/bucuresti/ce-nu-stiai-despre-munteni, accesat în data de 4.10.2016.
[19] Garabet Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura română, ed.cit.*, p.195.
[20] Garabet Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura română, ed.cit.*, p.195.
[21] Ieronim Tătaru, *Ploieştii dinspre Caragiale*, Ploieşti, Editura Ploieşti-Mileniul III, 2010, p. 29.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Se poate remarca, de altfel, o afinitate structurală între temperamentalul şi maliţiosul Iancu, pe de o parte, şi spiritul agitat şi contestatar al urbei republicane. Considerăm că, dincolo de dimensiunea artistică, momentele şi comediile suportă o viitoare interpretare din perspectivă sociologică şi antropologică, în sensul în care oraşul - şi prin particularizare Ploieşti-ul secolului al XIX-lea – reprezintă scena pe care autorul aduce toate categoriile societăţii: politicul, economicul, religia, socialul ori categoriile de gen.

În urma cartografierii urbei *natale* caragialiene, prin (re)vizitarea prozei scurte, a dramatugiei comice, a amintirilor unor contemporani şi a corespondenţei cu aceştia, am putut identifica un construct imaginar poliedric, cu faţete adesea contrastante, în care biograficul reprezintă pretextul şi contextul criticii socio-politice şi de moravuri.

BIBLIOGRAPHY

Caragiale, Ion Luca, *Momente şi schiţe,* vol. II, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1956.

Caragiale, Ion Luca, *Teatru*, prefaţă de Mircea Iorgulescu, Bucureşti, Litera Internaţional, 2010.

Caragiale, Ion Luca, *Momente şi schiţe. Nuvele şi povestiri*, prefaţă de Ştefan Cazimir, Bucureşti, Litera Internaţional, 2010.

Cioculescu, Şerban, *Viaţa lui I.L.Caragiale*, Chişinău, Editura Hyperion, 1992.

Ibrăileanu, Garabet, *Spiritul critic în cultura română*, Bucureşti- Chişinău, Litera Internaţional, f.a.

Papadima, Ovidiu, *O viziune românească a lumii. Studiu de folclor*, ediţie definitivă, revăzută de autor, cu o prefaţă de I. Oprişan, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2009.

Răduţă, Cristina, http://adevarul.ro/news/bucuresti/ce-nu-stiai-despre-munteni, accesat în data de 4.10.2016.

Tătaru, Ieronim, *Ploieştii dinspre Caragiale*, Ploieşti, Editura Ploieşti-Mileniul III, 2010.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE THEME OF IDENTITY IN THE NOVEL BISERICA NEAGRĂ BY A.E. BACONSKY

Lavinia-Ileana Geambei
Assist. Prof., University of Pitești

Abstract: In the essay on mentality "Gulagul în conştiinţa românească. Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste", Ruxandra Cesereanu divides the writings about hell in the communist concentration camp into three categories depending on the degree of reality transfiguration: "1. «nonfiction» writing (monographs of detention, memories and prison «diaries», and document-novel), 2. realistic writing based on trustworthiness principle (novels from the prison camp experience) and 3. a parable-allegory writing (anti-utopias)"[1].

The last category includes A.E. Baconsky's novel, "Biserica neagră" along with Perimetrul Zero by Oana Orlea, "Al doilea mesager" by Bujor Nedelcovici, "Adio, Europa!" by Ion D. Sîrbu, "Gulliver în Țara Minciunilor" by Ion Eremia, "Lobocoagularea prefrontală" by V. Voiculescu, and "Viața pe un peron" by Octavian Paler.

A.E. Baconsky's novel, "Biserica neagră", was forbidden during the Romanian communist era. The novel was first translated and published in Germany (1976) and appeared in Romania in 1990. It is a poetic anti-utopia, whose narrator character goes through a process of self-alienation, degradability of the inner being, and descent into ad inferos, which is specific to Romanian anti-utopias. Subject to another type of reading, the novel can be read as an identity discourse, a serious meditation on human destiny.

Starting from this premise, the paper aims to follow the way in which the theme of identity is constructed in A.E Baconsky's novel "Biserica neagră", to observe the psychology of victims, especially the process of depersonalization and dehumanization imposed by the totalitarian ideology.

Keywords: anti-utopia, identity, depersonalization, power, totalitarianism.

În eseul de mentalitate *Gulagul în conştiinţa românească. Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste*, Ruxandra Cesereanu împarte scrierile despre infernul concentraţionar comunist, în funcţie de gradul de transfigurare a realităţii, în trei categorii: „1. scriitura «nonficţională» (monografii ale detenţiei, amintiri şi «jurnale» de închisoare, dar şi romane-document), 2. scriitura realistă avînd ca principiu verosimilitatea (romane pornind de la experienţa concentraţionară) şi 3. scriitura parabolico-alegorică (antiutopii)”[2]. În ultima categorie este inclus în primul rând romanul lui A. E. Baconsky, *Biserica neagră*, alături de

[1] Ruxandra Cesereanu, *Gulagul în conştiinţa românească. Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste*, second edition revised and added, Iași, Polirom 2005, p. 9-10.
[2] Ruxandra Cesereanu, *op. cit.*, p. 9.10.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Perimetrul Zero, de Oana Orlea, *Al doilea mesager*, de Bujor Nedelcovici, *Adio, Europa!*, de Ion D. Sîrbu, *Gulliver în Ţara Minciunilor*, de Ion Eremia, *Lobocoagularea prefrontală,* de V. Voiculescu, dar şi *Viaţa pe un peron*, de Octavian Paler.

Romanul lui A. E. Baconsky, *Biserica neagră*, interzis în perioada comunistă în spaţiul românesc, tradus şi publicat întâi în Germania (1976), iar în România apărut abia în 1990, este o antiutopie poetică, al cărei personaj-narator trece printr-un proces al înstrăinării de sine, al ruinării fiinţei interioare, al coborârii *ad inferos*, proces specific antiutopiilor româneşti. Supus unei alte grile de lectură, romanul poate fi citit şi ca un discurs identitar, ca o meditaţie gravă asupra destinului uman.

Pornind de la această premisă, prezenta lucrare îşi propune să urmărească felul în care se construieşte tema identităţii în romanul *Biserica neagră,* de A. E. Baconsky, să observe psihologia victimelor şi mai ales procesul depersonalizării şi al dezumanizării impus de ideologia totalitară.

Aşa cum se întâmplă foarte des în antiutopii, în *Biserica neagră* naraţiunea se face la persoana întâi de către protagonistul romanului, al cărui nume nu este dezvăluit până la final (sporind gradul de generalitate), dar despre care aflăm de la început că este sculptor, că revine în oraşul părinţilor şi al străbunilor după mulţi ani, „după lungi şi generoase evadări”. Astfel, încă de la primele pagini, romanul ne invită să îl citim şi ca un discurs identitar. Protagonistul este un om care îşi caută identitatea, se caută pe sine, iar revenirea lui în oraşul-port înseamnă întoarcerea spre sine, dorinţa de regăsire prin apelul la memorie. Ipostaza de om aflat la „răscruce de drumuri” este dezvăluită de la început: „Eram şi nu eram strein. Mă întorsesem numai pe jumătate în oraşul părinţilor şi al străbunilor mei, care dormeau subt lespezi albe şi negre pe ţărmul acela sortit să existe din amintiri... amintiri trecute sau viitoare, amintiri de ieri, de mâine, de niciodată. [...] sămânţă întotdeauna căzută pe piatră, eram poate şi aici, ca şi aiurea, pe jumătate strein, şi mă durea pretutindenea jumătatea rămasă. Totuşi, îmi spuneam, sunt aici, sunt acasă, trebuie să-mi caut în această apartenenţă singura mea certitudine” (p. 35). Numai că lumea în care îşi doreşte personajul să parcurgă acest traseu al coborârii în sine este una demonică, una care anihilează chiar ideea de individ, de libertate, o lume dominată de absurd, grotesc şi frică. Oraşul de pe malul mării, şi el nenumit, este un loc luat în stăpânire de Liga Cerşetorilor, cu sloganul pseudoreligios „Prin umilinţă şi milostenie vom elibera lumea”, romanul devenind o parabolă a instalării comunismului, căci Liga Cerşetorilor nu este decât un partid totalitar camuflat, iar „Biserica Neagră devine un anti-Vatican potrivit la noile vremuri; aici nu mai au loc liturghii, ci doar slujbe mortuare, preoţii sînt străini de oraş, iar paracliserul este un decăzut laic”[3]. Aşa cum observă Corin Braga, referitor la raportul protagonistului cu Liga sau la influenţa acesteia asupra destinului său: „Liga îi răpeşte progresiv viaţa privată, singurătatea, identitatea, pentru a-i construi insidios o altă biografie”[4]. Cerşetorii care hărţuiesc locuitorii oraşului-port prin agresivitate alcătuiesc o adevărată lume a stăpânilor, foarte bine

[3] Ruxandra Cesereanu, *op. cit.*, p. 329.
[4] Corin Braga, în *Dicţionar analitic de opere literare româneşti*, coord. Ion Pop, ediţie definitivă, A-M, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2007, p. 87.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

organizată ierarhic, cerşetorii neavând nici ei nume, sugerând procesul pierderii identităţii. Aceştia sunt, în primul rând, gropari, paracliseri, hamali, gardieni, dar şi hermafroditi. Peste tot apare fotografia sau statuia unui bătrân cu mustăţi uriaşe (aici alegoria devine străvezie, căci e uşor de înţeles că e vorba de Stalin), stăpânul emblematic al acestei lumi. Însă, aşa cum se va observa din ţesătura epică, adevărata stăpână a acestei lumi este o servitoare, de aceea Ruxandra Cesereanu observă că ,,nu există în Biserica Neagră un singur dictator, ci o mulţime de cerşetori-dictatori, uzurpatori ai unui creştinism pe care-l pervertesc ateu"[5]. Aşadar, ,,liga are ierarhii ciudate: groparii, de pildă, sunt nişte sacerdoţi, întreaga elită este structurată pe o funcţionalitate funerară, membrii ei fiind agenţi thanatici învăluiţi într-un abur mistic"[6]. Această aură mistică este întreţinută şi de limbajul impregnat cu termeni din sfera semantică a religiozităţii, mai ales ,,milostenie", ,,umilinţă", ,,modestie". Pentru a-şi susţine ideea că A. E. Baconsky îşi construieşte contrautopia comunistă folosind o imagistică escatologică, ce deconspiră impostura ideologiei comuniste, Corin Braga face trimitere la eseul potilologic *Originile intelectuale ale leninismului*, în care Alain Besançon se apleacă asupra unui adevărat paradox: ,,Marxismul este o religie pe dos, care, deşi se pretinde atee, foloseşte acelaşi mesaj ca şi creştinismul, dar înlocuieşte transcendentul cu imanentul, spiritul cu materia, Dumnezeu cu omul"[7]. Tot ceea ce caracterizează această lume a ,,cerşetorilor" este falsul, totul este altfel decât pare a fi. Într-o astfel de lume, eroul, fire de artist, parcurge procesul tainic al coborârii în sine şi, apoi, al pierderii identităţii.

În incipit, romanul îl prezintă pe personajul-narator care află de la ,,proprietăreasa" lui, cu indignare, că a fost vizitat de nişte cerşetori cât a lipsit de acasă şi că i s-a lăsat un plic. Apariţia unui alt plic, din partea aceleiaşi Ligi, în finalul romanului, contribuie la simetria discursului narativ. Plicul roz, lăsat de Liga Cerşetorilor, devine un simbol. Este un fel de ,,mesager" al destinului. El ,,anunţă" începutul procesului de înstrăinare, iar în final, nu anunţă în niciun caz încheierea acestui proces, ci încheierea unei etape şi începutul alteia, la fel de dure.

Procesul depersonalizării este dureros şi conştientizat de către personaj. Protagonistul se observă permanent, îşi analizează trăirile, transformările, încât el este şi subiect, dar şi obiect al acestei metamorfozări. Primul pas constă în indignarea, revolta personajului faţă de cerşetorii care au acaparat oraşul, faţă de cerşetorii care i-au lăsat plicul mirosind a parfum vulgar şi având textul: ,,Vi se pune în vedere că sunteţi aşteptat mâine seară la sediul nostru" (p. 32), fără nicio altă indicaţie. Cuprins de o ,,mânie neagră", personajul este frământat de întrebări: ,,Provocare nereuşită, act abuziv, poate farsă – ce putea fi, la urma urnelor, această aşa-zisă invitaţie scrisă de mâna unui analfabet groaznic? Şi ce e cu aceşti cerşetori agresivi, care atacă oamenii pe stradă, de unde vin, cine sunt şi ce scopuri se ascund îndărătul lor?" (p. 35).

Al doilea pas va fi determinat de vizita pe care o face personajul-narator unui profesor venerabil, fost prieten cu tatăl său. Profesorul, casa lui, atmosfera de acolo, toate acestea amintesc de stilul vieţii interbelice, caracterizat de firescul existenţei, creând o antiteză

[5] Ruxandra Cesereanu, *op. cit.*, p. 330.
[6] *Ibidem*, p. 329.
[7] Corin Braga, *op. cit.*, p. 88.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

puternică între viaţa de dinaintea celui de-al Doilea Război Mondial şi cea de după, adusă de regimul comunist: „Profesorul m-a primit cu obişnuita cordialitate. Pletele lui albe contrastând violent cu tichia neagră de catifea pe care o purta întotdeauna, ochelarii mari, redingota, cărţile voluminoase răspândite pretutindenea, retortele, vasele cu diverse lichide colorate, câinele tolănit pe o canapea roasă – totul îmi reconstituia, ca şi altădată, un univers ireal, o incintă suspendată undeva în afara lumii, într-un spaţiu răpit, unde viaţa şi moartea îşi schimbă inelele sub zodii încremenite şi enigmatice. Aici mă simţeam în siguranţă şi în linişte, adăpostit de orice suflare ostilă şi mai cu seamă de propriile-mi gânduri, printre care în ultima vreme se strecuraseră umbre ameninţătoare” (p. 36). Profesorul îl sfătuieşte, într-un adevărat joc al limbajului, al metaforelor „lumină”, „întuneric”, care sugerează dorinţa de cunoaştere şi autocunoaştere, să se gândească bine şi să aleagă între a pleca, a fugi cu o corabie de pe aceste meleaguri, repede, cât se mai poate, şi a rămâne „aici”, în ţara lui, peste care se lasă „întunericul”: „Dacă poţi, pleacă. E mai bine. Dar nu uita că ţara ta e aici şi că, odată plecat, nu te vei mai putea întoarce, nu vei mai putea trece hotarul întunericului ce se lasă asupra ei. Şi poate că întunericul tău e mai mult decât lumina streină” (p. 38). Meditaţia personajului-narator, urmată de hotărârea de a părăsi acest oraş, constituie o definiţie amară, dură, dar realistă a României din perioada comunismului, insistându-se asupra ideii de pierdere a libertăţii prin repetiţia obsesivă a substantivului „lanţuri”: „...acest oraş ticăloşit şi nevolnic, mort înainte de a fi trăit sau agonizând dintr-o naştere blestemată să n-aibă moarte... cetate care înăbuşă tot ce-i e drag şi scuipă aur şi nestemate în calea cadavrelor, cetate-cavou pentru gândurile înalte şi reci, cetate-surâs, cetate-victimă, cetate-candoare cretină!... NU! NU! NU! Pentru totdeauna NU acestui meleag care caută lanţuri, visează lanţuri, trăieşte lanţuri, doarme, respiră, aude şi cugetă lanţuri!” (p. 38). Încercarea de a părăsi oraşul cu o corabie se va dovedi un eşec, căci atunci când corabia pe care era ascuns se îndepărtează de mal, personajul-narator este cuprins de o stare ciudată, de un gol interior, îl invadează amintiri din primii ani ai copilăriei, petrecuţi în acest oraş, apoi e copleşit, după cum mărturiseşte de „o moarte vie, un dor absurd şi anticipat, un vid aherontic” (p. 40), încât după o încăierare cu marinarii, aruncat în apele reci, reajunge la mal. În descrierea acestui naufragiu, aşa cum ne-am obişnuit deja, personajul-narator, în spatele căruia îl descoperim pe autorul însuşi, inserează scurte meditaţii, caracterizări ale mentalităţii colective, ca aceasta: „Oamenii ţărilor sărăcite şi mizerabile au întotdeauna sentimentul că sunt jefuiţi de streini, şi puţinele lor bogăţii li se par fabuloase, râvnite de toţi” (p. 40).

Aşa cum afirmam mai sus, cu o extremă luciditate, personajul-narator îşi analizează situaţia. Astfel, al treilea pas constă în acceptarea că este o victimă a realităţii pe care el o respinge, că realitatea aceasta pune stăpânire pe el, că începe să-şi „revendice” drepturile asupra lui. Aşadar, ideologia totalitară îl prinde ca într-un malaxor şi îl trece prin procesul depersonalizării, totul începând cu limba de lemn, specifică regimului comunist: „Pomenea [...] despre marile progrese înfăptuite în ultima vreme... entuziasm, duşmani, educaţie... elemente suspecte, disciplină, învăţătură...” (p. 43) şi continuând cu mutarea lui forţată într-o altă locuinţă, în casa paracliserului de la Biserica Neagră. Despărţirea de fosta casă înseamnă ruperea de trecut, de amintiri, ruperea de rădăcini: „Mă simţeam ca un obiect fără apartenenţă, căruia oamenii i-au uitat dintr-odată utilitatea şi sensul” (p. 45).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Cu aceeaşi hiperluciditate, protagonistul descoperă ipostaza de victimă în chipul unor gropari, prizonieri lamentabili, probabil cărturari din fruntea de altădată a oraşului, şi, după ce simte greaţă şi revoltă faţă de aceştia, faţă de laşitatea şi umilinţa lor, o descoperă în el însuşi: „Mi-e dor de o faţă bărbătească şi mândră, dar nu mai ştiam dacă o mai port eu însumi şi poate înverşunarea mea subită se adresa oglinzilor în care simţeam că mă pândeşte o dezamăgire amară" (p. 50). De altfel, acest personaj care înţelege bine că se află la o răspântie a destinului, o răspântie a istoriei şi o răspântie interioară, nu este victimă pură, un revoltat adevărat, ci, aşa cum arată tot Ruxandra Cesereanu, rolul său este „acela al unui intermediar, nici călău, nici victimă, fără a fi pe deplin integrat în societatea cerşetorilor, dar şi fără un eroism evident"[8]. Acest rol de intermediar şi-l asumă el însuşi, după cum mărturiseşte: „Poate că mai gravă era însă răspântia din mine însumi. Fără ştire şi fără semn. Fuga mea eşuată, boala, singurătatea ... dar mai simţeam şi o altă putere cum îşi face loc încetul cu încetul în viaţa mea sau pe jumătate a mea sau care fusese a mea" (p. 49). De asemenea, o secvenţă narativă concludentă în acest sens este cea în care, după ce groparii încep să-l acuze că nu-şi îndeplineşte destul de bine îndatoririle, că trebuie să-şi analizeze atitudinea, el nu e în stare nici de o revoltă manifestată direct, pentru că îşi simte „neputinţa şi lanţurile nevăzute", nici de integrarea printre ei, nefiind în stare să vorbească „în stilul lor": „Cuvintele mă refuzau ori se desfăceau în silabe nearticulate, întinzându-se ca guma arabică, şi sfârşeam prin a le scuipa în valurile de un verde metalic, urmărindu-le cum plutesc şi se destramă treptat" (p. 88).

Fiindcă tatăl său fusese unul dintre fondatorii Ligii, ideologul ei, devenit apoi incomod şi epurat punitiv, această societate ocultă are mari aşteptări de la fiu. De aceea, parcurgând pasul următor, el primeşte diverse funcţii, fiind pe rând restaurator diurn al cimitirului, gropar nocturn, preot improvizat care oficiază slujba funerară, cititor de conferinţe dogmatice, clopotar, şi, în final, din nou simetric, va primi o funcţie echivalentă cu cea iniţială. Aşadar, personajul are o dublă perspectivă asupra metamorfozării acelei lumi. El priveşte şi descoperă „rinocerizarea" şi din exterior, dar şi din interiorul acelui sistem, îi priveşte cu aceeaşi luciditate atât pe ceilalţi, cât şi pe sine, el analizează şi se autoanalizează, înţelegând că influenţa dezumanizantă a mediului asupra sa este puternică, că el e supus unei lente spălări a creierului, unui proces de transformare într-un „cerşetor", că între viaţa sa de dinainte şi cea de „acum" se naşte o prăpastie care se tot adânceşte: „Revedeam în memorie vechea mea locuinţă, cu liniştea şi singurătatea ei, cu atmosfera intimă pe care o pierdusem, mă gândeam la izolarea de altădată a atelierului, la bucuria, tristeţea, speranţa sau disperarea atâtor zile de căutare şi muncă înverşunată. Şi acum nimic, în afara golului, într-o lume ce se metamorfozează monstruos în jurul meu, antrenându-mă fără voie într-o prăbuşire treptată" (p. 54). Sentimentul alienării este întărit de sentimentul captivităţii, protagonistul trăind într-un adevărat univers concentraţionar: „cu sentimentul prizonierului ce se afundă tot mai adânc şi se resemnează în mizeria captivităţii" (p. 64).

Visele pe care le are eroul romanului au funcţie compensatoare, ele creionează realitatea dorită, realizează o adevărată utopie, o lume în care primează libertatea, frumosul, binele,

[8] Ruxandra Cesereanu, *op. cit.*, p. 338.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

curajul, toate sugerate prin metafore: ,,galopau cai sălbatici cu enorme coame despletite în vânt, se prăbuşeau edificii întunecate, se deschideau ferestre izbite de curent, vulturi planau în albastrul unor primăveri mirifice şi incendii mântuitoare cu aripi desperecheate izbucneau din pământ traversând un ţinut lepros, mistuind grămezi de gunoaie fetide şi dând craniilor rămase în mormanele de scrum o fosforescenţă miraculoasă" (p. 90).

Depersonalizarea nu înseamnă doar ruperea de trecut, ştergerea acestuia, ci înseamnă construirea unei false biografii, a unui fals trecut, pe care protagonistul să şi-l asume cu adevărat. De pildă, întâlnirea cu falsul frate, trimis de Ligă. Deşi înţelege ce i se întâmplă, protagonistul nu are puterea să-l repudieze, să se opună acestei mistificări: ,,Nu cunoşteam nimic din tot ceea ce povestea. Erau plăsmuiri streine, fapte şi întâmplări pe care nu le trăisem niciodată, dar le-aş fi putut trăi, mi se păreau din ce în ce mai firești, mai plauzibile, şi simţeam cum îmi forţează memoria încercând să pătrundă, să devină ale mele, uzurpând adevărata mea viaţă de altădată" (p. 92).

Tot avansând pe acest drum al transformării, reuşind cu timpul să-şi însuşească limbajul, reacţiile, întregul comportament al membrilor Ligii, dobândind chiar conştiinţa însemnătăţii rolului său în ,,noua orânduire a cetăţii", la un moment dat protagonistul trăieşte, totuşi, o revelaţie, e ,,scuturat de frisonul unei treziri", vrea să iasă din acest labirint, gândindu-se la trei soluţii: fuga, închisoarea sau moartea, ,,în primul rând fuga îmi apăru ca o stea căreia urma să-i fiu închinător în singurătate şi taină" (p. 98).

Începe astfel o perioadă în care el trăieşte doar cu gândul evadării. Se ascunde sub identitatea unui fost clopotar, rămâne ascuns undeva în Biserica Neagră când aceasta este asediată de către generaţia progresistă a Ligii, care pregătea o nouă ,,orânduire", e foarte aproape de moarte, fuge prin galeria subterană a oraşului, reuşind să scape, cade sleit de puteri, îşi revine, dar află că e crezut mort şi evocat ca pe un erou. Momentul în care îşi revine după fuga şi spaima cumplită e premonitor: ,,Prin pleoapele încă închise, pătrund zorii sau seara... acelaşi roşu de sânge amestecat cu o lumină vagă mai mult presimţită, lumină de naştere ori de moarte... naşterea seamănă prea mult cu moartea... poţi ucide pe cineva făcându-l să creadă că-i dai naştere... vis de asasin echivoc... nu ştiu dacă mor sau mă nasc... sunt singur şi în curând voi deschide ochii în... în nimic" (p. 131). Aşadar, chiar dacă protagonistul scapă de moartea concretă, chiar dacă nu ajunge el mortul de pe catafalc, atunci când generaţia progresistă ajunge la Putere, el este considerat printre decedaţii sacrificaţi, este un mort ,,oficial". Astfel, se identifică în roman tema călătoriei thanatice şi aceea a cadavrului viu, fiind vorba de o iniţiere funerară realizată prin suferinţă. ,,Romanul lui A.E. Baconsky sugerează nu atît iniţierea funerară, cît neputinţa de a reveni din iniţiere, prizonieratul printre morţi. Neofitul morţii devine chiar un «mort» fără putinţă de întoarcere, deşi el este viu. Biserica neagră este una atee, demonizată şi opusă Bisericii albe, şi de aceea iniţiatul ei este un nemîntuit încă din viaţă"[9].

Romanul urmăreşte firul istoric al socialismului românesc, iar această mişcare reformistă din final trimite imediat la schimbarea regimului lui Dej cu cel al lui Ceauşescu. Aşa cum afirmam mai sus, finalul romanului nu e optimist, căci schimbarea politică nu înseamnă

[9] Ruxandra Cesereanu, *op. cit.*, p. 343.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

decât înlocuirea unei etape şi a unei ideologii cu una bazată pe aceeaşi infuzie de fals. Neputinţa ieşirii din acest spaţiu al claustrării şi al alienării este sugerată de metafora zidului – promontoriu alb, lângă care stă sculptorul, care renunţă la gândul evadării, fiindcă, aşa cum află din scrisoarea unui evreu, cerşetorii au început să apară şi să se înmulţească şi în străinătate, iar „timpul e mai presus de noi şi ne sileşte să învăţăm pe dinafară toate cele pe care nu le putem înţelege" (p. 145), sugerându-se aici tema individului în faţa istoriei.

Talentul lui A.E. Baconsky nu constă doar în a protesta faţă de ideologia totalitară în chiar plin regim totalitar, ci în a descrie, într-un stil aparte, procedeul de reeducare folosit de autorităţi, în a surprinde dimensiunea tragică a absurdului : „Omniprezenţa imaginilor şi sentimentelor apocaliptice, în care se regăsesc elementele amintind de peisajul liric bacovian, de lumea picturilor lui Bosch sau de atmosfera prozelor lui Kafka şi Orwell, reuşeşte să focalizeze într-o unică lentilă stilistică şi imaginară viziunea sumbră a «cadavrelor în vid» şi protestul la adresa absurdului totalitar, conferind astfel scrisului lui B. o dimensiune nebănuită în anii cincizeci"[10]. „Spălarea creierului" descrisă în romanul lui A. E. Baconsky se realizează într-o manieră sofisticată psihologic, bazată pe „infuzia de fals", căci principalul scop al Ligii nu era schimbarea identităţii, ci obţinerea unui om fără identitate. Aşadar, aşa cum arată Corin Braga[11], prin protagonist, romanul lui A.E. Baconsky este o analiză psihologică a condiţiei de marionetă la care e redus omul într-un regim totalitar, scoţând la iveală mecanismele sufleteşti de dedublare, care permit coabitarea neaderenţei şi a revoltei cu acceptarea şi compromisul şi care au drept consecinţă căderea în apatie şi marasm. Cum soluţia evadării nu mai există, rămân valabile celelalte două, mai ales cea a închisorii, căci oraşul-port devine un oraş-închisoare. Extinzând semnificaţiile textului, finalul sugerează destinul omului, condamnat să fie un etern prizonier, o victimă a jocului iraţional, absurd al existenţei.

BIBLIOGRAPHY

Baconsky, A. E., *Biserica neagră. Echinoxul nebunilor şi alte povestiri*, prefaţă de Crina Bud, Bucureşti, Jurnalul Naţional, 2011;

Braga, Corin, în *Dicţionar analitic de opere literare româneşti*, coord. Ion Pop, ediţie definitivă, A-M, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2007;

Cesereanu, Ruxandra, *Gulagul în conştiinţa românească. Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste,* ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Iaşi, Polirom, 2005;

Hanganu, Laurenţiu, *Dicţionarul general al literaturii române*, vol. 1: A/B, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2004.

[10] Laurenţiu Hanganu, în *Dicţionarul general al literaturii române*, vol. 1: A/B, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2004, p. 303.
[11] Corin Braga, *op. cit.*, p. 88.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

UN PLANTEAMIENTO LÚDICO DE LA REALIDAD EN LA NOVELA DE AGOPIAN TACHE DE TERCIOPELO

Andreea Iliescu
Senior Lecturer, PhD, University of Craiova

Abstract: ***Tache de terciopelo (The Velvet Man)*** *is a novel beyond the narrative conventions: from the very first page until the last one, the epic substance challenges the reader, urging him to permanently question what he is told in order to succeed in deciphering Agopian's sketchy messages. Most of the times, the author indulges in idle prattle and the characters he brings to life master the art of waiting, chattering and daydreaming. All temporal constraints vanish. The historical references are wrapping the action only to mislead readers, since what really prevails in the novel is the extraordinary imaginative repertoire.*

Keywords: anti-novel, daydreaming indulgence, temporal relativity.

Laliteratura es el entrañable ejercicio de *creación-comprensión- asimilación*, no sólo por parte del escritor, sino también por parte del lector, quien necesita dejar de situarse en la otra parte de la hoja.

En este trabajo, proponemos un análisis de la novela *Tache de terciopelo* del escritor rumano, Ştefan Agopian, quien rehúye el método canónico de hacer literatura para adentrarse en un mundo nuevo, repleto de retos, de titubeos, de incertidumbres, de desconfianza, pero también de mucha risa. El realismo mágico, las inserciones de datos históricos, la búsqueda de un entendimiento tácito entre el Autor y el Lector son algunos temas que surgen a medida que la novela se nos revela.

> *Como no hay aquí [...] ninguna instancia que justifique una variante u otra, le corresponde al lector el encargo de introducir la lógica y la coherencia en el universo revelado por la lectura. Un encargo tanto más agradable cuanto, provocando las reacciones del lector, el autor solicita la colaboración competente, pero arriesgada de éste, mientras que cualquier invitación similar es, en realidad, una trampa. (Muşat, 1988: 141)*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Durante un período histórico bien definido, cuando la mayoría de los escritores se esforzaban por revestir de palabras el sentido dramático de la realidad inmediata, aparecieron algunos libros que daban la impresión de una completa gratuidad artística.

La novela *Tache de tercipelo*, publicada en 1981 perfecciona las intuiciones artísticas del primer libro de Agopian, *El día de la ira* (1979). La novela subraya una multitud de enfrentamientos, actos de crueldad, nebulosidades, hechos irrisorios. El ambiente de horror y terror medieval adquiere densidad.

> *-¿Por qué te has asustado? preguntó Ladorică y se río de nuevo, desfigurando su cara hasta convertirse en Ladorică, el mastín quenos perseguía.*
>
> *Y el mastín se volvió Ladorică, acechándonos y riéndose. Cuando todo pasó, Ladorică dijo con voz alegre:*
>
> *-¡El diablo está por aquí cerca! (Agopian, 2008: 488)*

Obsesionados con la derrota y la cobardía, Tache, el protagonista, junto con el boyardo Lăpai y el Enano no emprenden nada; se acontentan con planear mucho mientras están tomando y el desenlace les cobra su falta de acción. Ellos están convencidos de que «el hecho de sentarse, esperar y hablar es todo lo que les puede suceder por un buen rato».

En *Tache de terciopelo* el narrador analiza la contemplación abúlica de la violencia y la inducción lenta de un sentimiento de culpabilidad en la conciencia de los contemporáneos. Quedarse de brazos cruzados, sin reaccionar se convierte en un asunto moral y les crea a los que no tienen el poder y la voluntad de protestar una verdadera sensación de cobardía. Vegetativos y soñolientos, los personajes no muestran la fuerza necesaria para enfrentarse a la muerte y a la crueldad a las que están contemplando casi con indiferencia por un tiempo, luego con una oposición insuficiente e ineficiente. Tache mismo será una víctima del crimen perpetrado por Mamona el Joven. El indiferente y el apático representan una presa fácil. El crimen y la crueldad se propagan como una plaga entre aquellos que se resistan a ellos. No surge la posibilidad de ser neutro; además de la protesta y de la revolta, sólo existen el verdugo y la víctima. Lo malo y lo demónico proliferan allí donde no hay ningún obstáculo.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

La literatura se convierte en una plasmación exitosa del tiovivo de la imaginación, puesto en marcha por los datos históricos, que remiten al reinado del vaivoda Radu, a la revolución de 1821 y a la guerra ruso-turca, que tantos prejuicios acarreó a los rumanos:

> *¡Vivir en la historia y vivir la historia! Y un modo de vivir la historia es contarla, crearla en libros. Tal historiador, poeta por su manera de contar, de crear, de inventar un suceso que los hombres creían que se había verificado objetivamente, fuera de sus conciencias, es decir, en la nada, ha provocado otros sucesos. Bien dicho está que ganar una batalla es hacer creer a los propios y a los ajenos, a los amigos y a los enemigos, que se la ha ganado. Hay una leyenda de la realidad que es la sustancia, la íntima realidad de la realidad misma. La esencia de un individuo y la de un pueblo es su historia, y la historia es lo que se llama la filosofía de la historia, es la reflexión que cada individuo o cada pueblo hacen de lo que les sucede, de lo que se sucede en ellos. Con sucesos sucedidos, se constituyen hechos, ideas hecha carne.*[1]

En la novela *Tache de terciopelo* notamos un desarrollo del fondo histórico, sugerido por los detalles de atmósfera. La imaginación tiene más aplomo, toma el impulso para convertirse en lo fantástico. Con esta novela, el significado está mejor camuflado en el texto, sin explicaciones, sin las pequeñas o grandes insistencias que justifican el carácter de una tesis. La perspectiva narrativa privilegiada es la del terrateniente Costache Vlădescu, apodado Tache de terciopelo, nacido en 1800 y asesinado tras la revolución de 1848, en circunstancias desconocidas. Es él quien nos escribe, de más allá de la tumba, sobre las privaciones del inicio del siglo y sobre el remolino de penas, surgidas por esas fechas.

> *En 1812, primero hubo la peste y luego, el fuego. Estaba junto con mi madre en la finca y, mientras miraba las filas de los soldados rusos, atravesando nuestras tierras, esperaba que la primavera llegara verdaderamente y el lodo de las patas de los caballos se secara de una vez y que los soldados se vieran también de otra forma, demasiado vivos y guerreros, haciendo alto en nuestras habitaciones por las noches. Levantándome lo más temprano posible por las mañanas, los podía mirar alejándose. Por seguir*

[1] http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/unamuno2.htm

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

esperando, un día, el lodo que pisaban se convirtió en un polvo fino, rodeándolos y cubriéndolos, y cuando el polvo se posó en medio del camino y en las hojas de los árboles, en esa claridad azul y fría, no se pudo distinguir nada más. Me vestí tal como acostumbraba hacerlo todos los días y en mi cuello colgué una bolsa con granitos fríos de alcanfor y, caminando por ese olor como si fuera agua, salí de casa. De alguna parte, chocando contra mis oídos, resonó la voz de un criado:

-Lo que nos espera, hermanos, se acercan Napoleón y la peste!

Sólo que la peste había venido y, en lugar de Napoleón, junto con la peste, un nuevo príncipe, Caragea, y una nueva paz. (Agopian, 2008: 563)

Es necesario admitir que:

la lectura de lo Imaginario no puede prácticamente eludir el conflicto de las Imaginarias. Sin duda, ocurre que los dos mundos imaginarios- el del texto y el del lector-o más bien las modalidades de estructuración, específicas de los dos, coinciden totalmente o parcialmente, pero aquí se trata del amor instantáneo, lo que hace que, con la primera lectura – o primera visión o primera audición-, la obra empiece a hablar, a permitirnos vivir dentro de su espacio, a desvelar sus itinerarios, el enlace y la intriga, a abrir ampliamente sus posibilidades hacia la vida y a comunicar directamente, a través de una misma visión unitaria- que es un nuevo nacimiento-, la sobra de existencia que ella supone. (Burgos, 1988: 467-468)

El libro no destaca precisamente por desarrollar un hilo epíco convencional, sino una atmósfera irreal, que envuelve a los así llamados *personajes*, por falta de mejor nombre.

El realismo mágico reclama una participación intensa de los lectores, quienes se convertirán en una especie de cómplices del autor. Es un estilo del arte visual, que aporta un realismo extremo a la representación de la materia mundana. El término de *realismo mágico* fue acuñado por el crítico de arte alemán, Franz Roh, en 1925 para describir una visión mágica de la realidad. Para Roh era sinónimo de la pintura postexpresionista por haber revelado los elementos misteriosos, escondidos en la realidad cotidiana. El realismo mágico expresa el asombro del hombre ante las maravillas del mundo real. Roh subraya el realismo mágico de una manera que se opone al realismo: la historia es la base para la escritura realista, mientras

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

que en el realismo mágico, el mito y la leyenda se hacen cargo de donde la historia acaba. La corriente literaria cristaliza en una serie de asimetrías y de eventos atípicos. En la literatura, el realismo mágico entreteje los factores externos de la existencia humana con los factores internos: lo que ocurre es una fusión del carácter científico de la realidad circundante con los rasgos psicológicos, específicos de la naturaleza humana. El realismo mágico abarca aspectos de la existencia humana como pensamientos, emociones, sueños, mitologías culturales y accentos imaginarios. A raíz de esta mezcla, el realismo mágico llega a retratar la realidad humana.

Lo lúdico, lo paródico y, sobre todo, la autorreflexión serán llevados muy lejos en las páginas de la novela. El escritor, sin renunciar a las voluptades del juego y a las ventajas estilísticas de la situación metatextual, dio vía libre a la fantasía creadora para que una irrealidad consecuente y creíble surgiera, sin que por esto dejara de ser insensible a cualquier determinación realista.

Tache de tercipelo no pretende tanto ceñirse a los eventos históricos como disfrazarlos de coordenadas espacio-temporales, para enmarcar una irrealidad.

Gracias al realismo mágico, los muertos pueden volver del mundo de las tinieblas, sin molestar a los vivos. Con el realismo mágico, la circunscripción de los sucesos al carácter convencional de la dimensión espacial y de los intervalos temporales, desaparece. El presente se convierte en futuro, el futuro en pasado, a los objetos se les permite flotar siempre que tengan ganas de hacerlo, cobrando así su propia voluntad, los seres humanos cambian su forma a través de la combustión de sentimientos, los ángeles dominados por curiosidad y los demonios simpáticos hacen su lecho en medio del ganado y de los seres humanos, a los muertos, amantes de la dulzura y del sosiego de una charla, se les concede la palabra cuando el autor considera que no se debería interrumpir una conversación empezada en vida, el decorado se metamorfosea incesantemente y de manera imprevisible, el libre, demasiado libre albedrío y no las leyes de casualidad gobiernan gran parte de los eventos, si es que *eventos* se les puede llamar a esos hechos cuyo desenlace se nos revela de antemano.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

La novela es una construcción maravillosa e irreal, en la que las obsesiones y angustias se vuelven objeto de intensos debates, pululando, sin medida, las vidas de los personajes. Puede que la falta de medida sea la primera atracción: el lector deja de preguntarse *¿qué va a pasar?*, porque sus expectativas con respecto al desarrollo épico se esfuman mediante la multitud de detalles sobre los acontecimientos futuros. El lector sabe de antemano la fecha precisa de la muerte de Tache Vlădescu, quién lo matará y su árbol genealógico. Está, a la vez, enterado de las intenciones y efectos del extraño trío integrado por Tache, el boyardo Lăpai y el Enano. Por consiguiente, al lector no le queda más que sumergirse en el ensueño infinito del mundo donde a las cosas se les olvida suceder. El tiempo no existe y, cuando llegan a saber esto, los personajes empiezan un juego infortunado de la espera sin ningún propósito, de la charla metafísica. Esperando y sin esperar, toda la ciencia y las certezas del mundo parecen naderías al lado de los días que duran temporadas enteras, de los personajes que flotan, viven en habitaciones edificadas y comienzan una oración que logran acabar el próximo siglo. El autor se propone cuestionar tanto la relacion *causa-efecto* como la dimensión temporal que incluye *el pasado-el presente-el futuro*. Cuando pasa algo, una cosa sin importancia, como por ejemplo un golpe a la puerta o el despertar de alguien, lo vemos proyectado en la mera imaginación, aplazándose en algunos casos o sucediendo varias veces.

¡Reconozcamos! - es una perspectiva seductora la de poder alargar o acortar las horas a nuestro antojo, la de que un autor diera permiso absoluto para cambiar la forma del mundo, dibujando y desdibujando existencias, a salvo de cualquier intromisión ajena, conversando y proyectando los juegos del creador.

La segunda atracción de la novela se basa en la perspectiva de una inacción soñadora y equívoca.

Y, sin embargo, este mundo que no se mueve, que se entrega a los ensueños, olvidándose de lo vivido, se construye sobre contrastes que normalmente llevarían a fuertes conflictos en el plano narrativo y a especulaciones en lo que se refiere a la intención del narrador de dinamitar conceptos, hábitos y convenciones. Pero el plano narrativo es, en realidad, uno anti-narrativo,

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

los hechos siendo ya desvelados. En cuanto a la oposición o deconstrucción, Agopian parece más bien invadido por la naturaleza perezosa y distraída de los personajes «callando y charlando y tomándose cafés y comiendo confituras y esperando que anochezca e incluso, dormitando».

Con *Tache de terciopelo*, el lector descubre la felicidad censurada de la lentitud, el encanto de las conversaciones sin fin, la ciudad grotesca y pictural del Bucarest de los años 1800, el cómico de un trío indeciso e imprevisible, desenvuelto y pedante, junto con la melancolía de un mundo amenazado por el nuevo soplo de la revolución.

Radu Ţeposu, uno de los críticos de la prosa de Agopian, hizo hincapié en *La historia trágica y grotesca de la oscura década literaria nueve*, en la manera como lo grotesco interfiere con lo sublime, lo espiritual con lo visceral, lo angélico con lo demónico, lo real con el sueño, la apariencia con la esencia, la muerte con la vida, la ficción con la historia.

¿Cómo se podría interpretar esta fusión, en realidad, esta indiferencia del escritor hacia lo absoluto estético? ¿O la evidente pasividad del mismo cuando elige entre el bien y el mal, entre la muerte y la vida, entre Dios y el demonio, entre lo puro y lo impuro? Intentando explicarse esta indolencia que entraña todas las posibilidades y reúne los contrarios, Radu Ţeposu habla de un paganismo espiritual y de las señas de un estetismo cínico.

> *La prosa de Agopian es poblada por gatos perezos y maléficos, por diablos y saltimbancos, por animales extraños e inverosímiles. Todo vive bajo el signo de una descomposición fastuosa, brillante; la luz parece una materia pesada y pegajosa; los banquetes son descritos de manera única, con un arte flamenco completo. [...] La materialidad se halla, de hecho, en una extinción lenta y descuidada, en una agonía fétida, siendo una degradación de la sustancia abstrusa. El narrador, sin embargo, convierte semejantes descripciones en verdaderos espectáculos de la organicidad grotesca, iluminándolos irónicamente con acentuaciones caricaturales casi fabulosas. Generalmente, la atmósfera es la de un éxtasis grotesco e irónico, de una petrificación fastuosa e hiperbólica, con insinuaciones sútiles de los espíritus malignos. (Ţeposu, 1993: 224-225)*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

El narrador no dinamita, no destruye deliberadamente los límites de las cosas, los condicionamientos y las barreras, las reglas que nos permiten distinguir fenómenos, entidades, estados, tipos opuestos de escritura. Si lo hiciera, llevado por una obstinación anárquico-disolutiva, por la voluntad de relativización, en fin, por intenciones artísticas de cualquier índole, su empresa no distaría mucho de la de un vanguardista cualquiera, tardío y caído en desuso.

Agopian no se propone comprobar la inconsistencia del mundo, de las estratificaciones y de sus jerarquías, porque, de hecho, no pretende nada y no abriga ningún pensamiento secundario y avasallador. No se esfuerza por profesar admiración o por despreciar y no quiere más que charlar y soñar sin interrupción, holgazaneando junto con sus héroes, compartiendo su estado balcánico- nirvanático.

La preocupación obsesiva de los personajes de Agopian radica en la convicción de que nadie consigue sustraerse a su propia historia, que reclama ser vivida *hasta el final*, tal como le corresponde a cada uno. Por consiguiente, la ficción impone su regimen estilístico con autoridad, así como las señales de la fatalidad refuerzan, a cada instante, el tragismo subyacente de un mundo de ensueño y de pesadilla a la vez.

Moviéndose de manera hipnótica *dentro de las fronteras de un cuento hilado por alguien más*, los héroes-más parecidos a unos fantoches que a los seres humanos- parecen siempre aterrados por la suerte que les aguarda. Habitualmente, actúan de manera extraña, hasta lo absurdo, como si hablaran de más allá de la muerte. Sus confesiones cobran la forma de unos recuerdos del futuro. Los personajes superan los constreñimientos temporales, clásicos para verter la fluidez del tiempo en un molde totalmente nuevo. En realidad, para ellos, el misterio del futuro se ha desvanecido, pero, a través de la superposición de los planos temporales hasta la indistinción, el sentimiento del tiempo se agudiza aún más.

Todo el encanto del cuento, con innumerables distorsiones insólitas y disminuciones de ritmo, proviene de esta ambiguización de los datos – extremadamente sumarios- del marco

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

histórico preconizado: lo más frecuente, un número restringido de personajes y de sucesos, reunidos por contracción temporal y dilatados, sin embargo, a lo largo de la ficción.

En *Tache de terciopelo*, el tema del autor queda insertado desde el principio de la narración, una narración en primera persona, en la cual *el Autor* se vuelve él mismo *unPersonaje* de su propria ficción. Agopian desafía las reglas de la autoridad narrativa, poniendo en tela de juicio la trascendencia del papel asignado a un determinado Autor u a otro. Es más, parece divertirse a costa de la instancia auctorial, relativizando bastante su importancia.

> *Y tampoco sé con certeza quién es Personaje y quién es Autor y, si todo lo que sigue es verdadero o inventado. He aquí:*
>
> *«Tache de terciopelo nació en 1800 y este siglo deplorable ha sido descrito tan bien por un histórico: "El siglo XIX en los Países Rumanos podría definirse como la imagen de un camino por el cual, en sentidos opuestos, circulaban carros, en un serpenteo parálelo y sosegado, sólo que unos estaban llenos y otros vacíos, sólo que unos rusos o austriacos y otros turcos, los llenos yéndose y los vacíos llegando". Nació en 1800 y los signos zodiacales no fueron favorables a su nacimiento. La estrella Regulus no apareció en el cielo aquella mañana, por mucho que la buscara el que, bien pagado por eso, tenía que verla. Un sol descolorido y débil iluminó, al cabo de cierto tiempo, el mundo, sellando su nacimiento y soledad».*
>
> *Podría ser un inicio, pero no lo es. He aquí:*
>
> *«Cuando estalló la guerra de los rusos con los turcos, en 1769, el mes de noviembre, el que iba a ser mi padre tenía 6 años. Cuando acabó, en 1774, tenía 11».*
>
> *Sin presumir de algún derecho en particular, hemos decidido que éste será el comienzo de la novela. (Agopian, 2008: 482)*

Desde el principio, la confesión del narrador, quien nos informa de que ya no pertenece al mundo de los vivos, introduce, tal como se puede comprobar, una onda de lo fantástico. Como nadie sigue creyendo en la memoria, la narración se desarrolla según la lógica aleatoria del *como si*, entrelazada con una especie de resignación frente a lo inevitable. El mismo sentimiento punzante de lo inexorable, respaldado por la mirada inflexible del ojo celeste y de

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

la conciencia, sumamente insólita de un destino sublime, sencillamente libresco, recorre las páginas de la novela.

> *Ahora, cuando estáis leyendo estas palabras, palabras dichas, en realidad, para una mujer, pero siendo igualmente acertadas para mí, estoy muerto. Muerto y enterrado y olvidado hace mucho tiempo, desde entonces cuando, un día cualquiera del verano de 1848, Mamona el Joven me matará. Y ahora no hago otra cosa más que yacer cubierto de tierra, y pudriendo lentamente y eternamente, pensar y hablar y saber que mis palabras y sueños son de otro, del que, con el permiso de ustedes, y debiendo, ¿no es así? llamarlo de alguna manera, lo llamaremos el Autor. Podría llamarlo de otra manera también, pero, no habiendo ningún mérito especial de los nombres o alguna diferencia entre ellos, le diré así. Éste, al que le he nombrado Autor, se ha imaginado mi vida, ha tenido las ganas y la paciencia de plantearse cómo sería la vida de alguien y, atrayéndolo, facilitándole los hechos, lo he ganado de mi lado, he conseguido hacer esto, yo, el muerto desde más de cien años, le he tendido una trampa gigantesca y triste, porque, ¿qué otra cosa puede ser mi vida más que una trampa, en la cual sentirte un rato libre y feliz y orgulloso del hecho de haber empezado a rebuscarlo todo? (Agopian, 2008: 477)*

Todos los hechos enunciados en la primera secuencia del libro se reiteran luego, más despacio o se vuelven a resaltar en el sueño, un sueño incluso más libresco que el de la novela *El día de la ira*. Mamona el Viejo, Vaucher, el Enano, el boyardo Lăpai, Mamona el Joven son partícipes, no siempre lúcidos, de este guión envuelto en terror y misterio. Todo cuanto ocurre es anticipado en un discurso épico repetitivo, estructurado en varias alternativas temporales, a menudo con una inclinación hacia lo macabro, lo hediondo y lo grotesco, pero también hacia la descripción sinestésica de una realidad surrealista, tanto interior como exterior. El grupo integrado por Tache de terciopelo, el Enano y el boyardo Lăpai hace que nos acordemos de las parejas picarescas, gracias a sus peregrinaciones de una fonda a otra, aunque el sentimiento que trasciende es el de la falta de acción, de un estado contemplativo o de una espera febril.

A pesar de seguirle a Tudor Vladimirescu, los tres consiguen llegar a Bucarest después de que Tudor haya sido matado. Los personajes están agobiados por una tensión cada vez más

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

inquietante, a medida que se acerque el final. Todos ellos viven en «una temporada de miedo, y de charla, y de angustia».

La estética de lo grotesco, los tonos oscuros que predominan en la novela, el estilo cargado del autor convergen hacia una lectura que emerge como un desafío ineludible:

> *En la mezcla de poesía y sarcasmo reside el encanto de la novela. La fantasía de los retratos desplaza las líneas y los contornos hacia lo grotesco y lo infernal. Las imágenes horribles de la violencia y de la decrepitud naturalista alternan con las de la pureza. El ojo persigue, de forma manierista, la incidencia diáfana o estridente de la luz, las sombras dibujadas engañosamente por las cosas, el halo de las penumbras, las manchas de sol, los brillos, las transparencias, las opacidades, la oscuridad fina, los envolvimientos vagos de translucidez o humo, el centelleo présago, las aureolas grises, doradas o blancas, las irisaciones calientes, frías o húmedas, los ocasos soñolientos, las doraduras, todo esto se entremezcla en un sensual poema impresionista de la lucha entre la luz y las tinieblas. (Simuţ, 1996: 162)*

De la postura del espectador de teatro, resulta una sensualidad de la percepción que desmaterializa los objetos y borra los contornos, una vocación para la oscuridad esotérica o transparente; de una segunda postura, la del parloteo, se desprende el placer de la charla, de analizar el hilo épico con pelos y señales y de no adelantar nada, de manera graciosa y llena de satisfacción. El idealismo soñador y la apatía son los distintivos de una anhelada nobleza.

Los personajes sustituyen la espera, el ensueño y el palique a la lucha, a cualquier tipo de empresa o rastro de dinamismo.

El libro de Agopian evoca excelentemente una época flexible y regida por la astucia, mientras que sus héroes dan innumerables muestras del desinterés por la Historia, de la falta de cualquier vocación para el acontecimiento. El raciocinio errado de los personajes estriba en confundir el hablar (lo innecesario) con el actuar (lo esencial) o, por lo menos, en mantener este equívoco.

No hay barreras bien definidas y, sin embargo, las que sí existen lo restringen todo. La escritura de Agopian invoca una negación de la misma negación. Entre las portadas de su libro,

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

todo puede suceder al amparo de *la Palabra*, pero nada se vuelve *Cierto*. El escritor propone una desarticulación de la materia narrativa, dilatándola y comprimiéndola incesantemente.

El lector inadvertido podría sentirse atrapado por el remolino de desconcierto y de un permanente engaño del horizonte de espera; en consecuencia, suprimir un hilo narrativo, convencional supone una lectura reivindicada por el asombro y, sobre todo, por la capacidad de dejarse sorprender. De hecho, *«Tache de terciopelo* es, a su manera, una anti-novela, con la acción obstaculizada, aplazada, fragmentada, vaga y sin finalizar, una novela de la pereza, espera y somnolencia». (Negoiţescu, 1994: 12)

BIBLIOGRAFÍA

Agopian, Ștefan. *Opere complete. Vol.I*, Iaşi: Polirom, 2008
Burgos, Jean. *Pentru o poetică a imaginarului*, Bucureşti: Editura Univers, 1988
Muşat, Carmen. *Perspective asupra romanului românesc postmodern,* Piteşti: Paralela 45, 1988
Negoiţescu, Ion. *Scriitori contemporani*, Cluj: Editura Dacia, 1994
Simuţ, Ion. *Critica de tranziţie,* Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1996
Ţeposu, Radu. *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu nouă*, Bucureşti: Cartea Românească, 1993

RECURSOS WEB

Miguel de Unamuno, *Cómo se hace una novela,*
http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/unamuno2.htm, consultado el 10 de septiembre de 2016

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

TRANSPOSITION ET TRANSFERT CULTUREL. LE CAS DU ROMAN LA MAISON DE L'AME DE CHANTAL DELTENRE

Maria Măţel-Boatcă
Assist. Prof., PhD, "Dimitrie Cantemir" Christian University, Bucharest

Abstract: Starting from the notion of cultural transfer as a vector of change, we analyze the novel La Maison de l'âme [A House for the Soul] by Chantal Deltenre as an instrument through which elements of Romanian culture are conveyed to the French-speaking world. More specifically, this paper focusses on the devices used in reinterpreting a sequence of Romanian history, the expropriation and subsequent demolition of rural houses in the village of Snagov, as well as the drama of the alienated inhabitants.

Keywords: demolition, cultural transfer, history, ethnography, interpretation

1. Considérations préliminaires

Michel Espagne décrit la notion de transfert culturel comme un processus qui implique en même temps le déplacement et la modification d'une unité de sens : « Tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage » (Espagne, 2012 : paragraphe 1).

Cette « resémantisation » dont le critique parle est, entre autres, le résultat d'un philtre imagologique. Le culturème est transféré d'un espace culturel vers un autre, mais le seul qui n'est pas changé est le signifié. Le signifiant est modifié selon la manière dont les habitants du nouvel espace culturel perçoivent la réalité ou l'objet respectif.

Á mi-chemin entre le transfert purement linguistique et le transfert de notions culturelles, la traduction constitue un moyen privilégié de réinterprétation. Cependant, elle n'est pas le seul instrument par lequel les biens culturels se déplacent d'une aire vers une autre. Nous pouvons mentionner, entre autres, la création d'œuvres artistiques portant sur des cultures étrangères (qu'il s'agisse de textes littéraires, de sculptures ou de peintures), la rédaction et la publication d'ouvrages scientifiques traitant de cultures qui ne correspondent pas à celle de l'auteur, les divers événements scientifiques internationaux telles les conférences, voire le phénomène de prosélytisme religieux transfrontalier ou les tournées internationales des musiciens. Michel Espagne affirme même que « Tous les groupes sociaux susceptibles de passer d'un espace national ou linguistique, ethnique ou religieux à l'autre peuvent être vecteurs de transferts culturels. » (Espagne, 2012 : paragraphe 5)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Par conséquent, il est possible d'encadrer dans la catégorie des agents du transfert culturel l'auteur d'une œuvre littéraire d'inspiration ethnologique qui opère la familiarisation des lecteurs francophones avec des évènements de l'histoire récente de la Roumanie. L'exemple analysé dans le présent ouvrage vise les coutumes roumaines décrites dans le roman *La Maison de l'âme* par l'écrivain belge Chantal Deltenre. Même si la romancière est familiarisée avec les termes roumains désignant les éléments du rituel d'enterrement ou les étapes d'une commémoration, elle écrit pour un public francophone non avisé, c'est pourquoi elle doit procéder à un travail systématique d'explicitation ou, faute d'expressions synonymes, à une généralisation.

Vingt ans après un travail de terrain ethnologique dans le village de Snagov, la romancière Chantal Deltenre fait publier un roman inspiré de son expérience roumaine, notamment, de son séjour parmi les victimes du célèbre « Plan de systématisation du territoire » appliqué par les dirigeants communistes. Dans la *Préface* de l'édition roumaine de son œuvre, l'auteur belge rappelle les débuts de cette écriture-témoignage : « Je ne connaissais pas l'histoire de Snagov avant de venir y passer quelques semaines en été 1990. J'ignorais le destin particulier de ce village et surtout de son lac qui a de tous temps attiré comme un aimant les divers pouvoirs qui se sont succédé dans le pays. » (version roumaine, Deltenre, 2012 : 9).

Le choc informatif et particulièrement le choc culturel constituent le fondement de cette démarche de communication et d'interprétation de l'altérité. A travers ces précisions biographiques, l'auteur s'identifie avec le personnage principal, la journaliste Claire, qui arrive en Roumaine après une discussion avec le jeune chercheur Ștefan M, sans connaître le pays et encore moins la réalité du village. Tout comme l'héroïne, Chantal Deltenre devient porte-parole de la culture et de l'histoire roumaines.

Le périple commence avec l'arrivée en plein orage à l'aéroport d'Otopeni, moment de la confrontation avec un premier objet incompréhensible : le téléphone public. L'appareil fonctionne uniquement à base de jetons que « la Française » ne peut pas acheter parce que le dimanche tous les magasins des environs sont fermés : « En ce dimanche soir, tout était fermé. Des rideaux de fer rouillé se tassaient devant toutes les boutiques avec des air de paupières lourdes. » (Deltenre, 2010 : 23).

Une autre entité insolite est le chauffeur de taxi qui épie ses clientes de manière à peine dissimulée, allusion aux informateurs de la Sécurité roumaine. Suite à un malentendu, Claire ne rencontre pas Ștefan à l'aéroport et elle accepte l'invitation de sa voisine de vol, Sylvia, et de la mère de cette dernière. Toutes les trois assises à l'arrière du taxi, elles font l'objet de la curiosité du chauffeur : « Au grand dam de sa mère qui l'invitait à parler plus bas en désignant discrètement le chauffeur qui me lançait de loin en loin dans le rétroviseur un regard curieux, ma voisine de voyage […] ne tarissait pas de questions. » (*Ibid.* : 25). Qui plus est, quand « la Française » mentionne le nom du village de Snagov, renommé pour avoir été une repaire de l'ancien gouvernement communiste, l'homme examine sans gêne la passagère : « Le regard perçant du chauffeur a surgi dans le rétroviseur » (*Ibid.*).

Le transfert culturel le plus important qui fait l'objet du roman reste, néanmoins, la démolition des maisons. Cependant, cette manière de torturer un peuple pendant plusieurs

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

générations ne peut être expliquée que dans un contexte plus large. Au bénéfice du lecteur francophone, l'auteur recrée tout un univers roumain de légendes, coutumes et traditions.

2. Transferts mythologiques

Dans ce paradigme, l'une des multiples séquences de cette série de récits à tiroir vise la légende de Maître Manole, résumée par un spécialiste du folklore qui survit à la tragédie personnelle en puisant aux symboles ancestraux de la création par le sacrifice. L'un des quatre mythes fondamentaux de la culture roumaine est ainsi reconverti en rappel de la démolition. L'écroulement de l'église que Manole essaie d'édifier est évité grâce au sacrifice d'Ana, emmurée vive. En parallèle, les maisons détruites par les autorités renferment dans leurs murs l'âme des habitants. Quand les murs sont démolis, les habitations s'envolent aux cieux avec toutes les âmes qu'ils contenaient ; c'est le moyen d'évasion trouvé par les Roumains dépaysés pour lesquels la mort revêt un nouvel sens, libérateur.

Cependant, le personnage offre également une explication différente : telle la femme enceinte incarcérée à jamais entre les briques de l'église de Curtea de Argeș, le peuple roumain entier a été enfermé entre les murs d'appartements minuscules en béton pour faire place aux projets grandioses de l'ancienne nomenklatura. « Le mur qui dévore cette innocente, c'est le même que celui où l'on a emprisonné des milliers d'entre nous pour que l'œuvre malsaine de l'ancien régime tienne debout. » (*Ibid.* : 43).

Pendant tragique de l'obsession d'Angelescu pour la légende du monastère Curtea de Argeș, la « maladie des blocs » est présentée par la narratrice comme une réaction physique de ceux qui, du jour au lendemain, se retrouvent expulsés de leurs propres habitations. Ainsi, la femme du photographe Didi perd ses cheveux depuis le jour ou le dictateur dispose par erreur la destruction d'un pâté de maisons bucarestoises dont la sienne : « Une sorte de nevrose […] s'emparait des personnes […]. Les murs qu'elles étaient contraintes d'habiter leur étaient intolérables. Et avec le temps, même leur propre peau. » (*Ibid.* : 45). Plus loin, Mița parle de cette même maladie en évoquant le départ de sa famille de la maison, moment où son grand-fils est atteint de cette même forme de tristesse chronique: « le petit n'a jamais retrouvé le sourire. Il est malade. Malade des blocs. Il n'existe pas de remède à ce mal. » (*Ibid.* : 102).

Le transfert de la culture roumaine implique également la reprise d'autres biens culturels comme la légende de Vlad Țepeș, les légendes que le guide brûlé mélange (*Cf.Ibid.* : 94), ou bien la légende du clocher au fond du lac (*Cf.Ibid.* : 96). Les détails historiques y cotôient le sensationnel; l'auteur mentionne brièvement l'ascendence de Vlad Țepeș – « fils de Vlad Dracul, chevalier de l'ordre du Dragon, un seigneur sanguinaire » (*Ibid.* : 93) – continuant avec le discours du guide sadique sur les suppliciés dont les corps auraient été jetés dans le lac de Snagov pour servir de nourriture aux poissons. Accents parodiques à l'appui, les pistes de la resémantisation sont brouillées entre réalité historique et fiction créée par Bram Stoker (*Cf.Ibid.*). Cependant, le transfert simultané des deux paradigmes a réussi : le lecteur francophone est ainsi familiarisé à la fois avec un fragment de l'histoire de la Valachie et avec le type contemporain du vampire Dracula.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

L'homme brûlé, ancien époux de la tortionnaire Sica, présente aux deux jeunes touristes Français une version personnelle de l'histoire du lac de Snagov : « Il mélangeait les dates, les siècles même, passant de Constantin Cantacuzène, grand voïvode du XVIIe siècle, égorgé dans un monastère sur la berge, au Maréchal Antonescu, informé de son arrêt de mort dans une villa sur la rive en face de nous, en passant par l'opposant hongrois Imre Nagy, expulsé d'une villa qu'il pointait du doigt et renvoyé à une mort certaine dans son pays. » (*Ibid.* : 94).

La dimension du drame est strictement dépendante des évènements historiques narrés, qui constituent autant d'explications pour la cruauté des dirigeants et pour les tensions qui caractérisent les relations ambivalentes entre voisins.

3. Transferts politiques

Vu le syndrome de Stockholm généralisé, les rapports interhumains sont tellement pervertis que l'observatrice ne peut plus saisir la différence entre connivence réelle et prétendue amitié. L'une des explications est d'ordre politique.

Pendant la systématisation des terres, la justification officielle était que « le pays devait récupérer le maximum de terres arables autour des villages afin d'assurer sa subsistance » (*Ibid.* : 69). En réalité, les habitants de Snagov se doutent de la paranoïa du dictateur qui avait fait raser des hameaux entiers par peur de ne pas être guetté ou fusillé par des tireurs qui auraient pu rester cachés dans ces maisons.

Les frustrations augmentent après la chute du communisme, quand, le sort ambigu des archives aidant, « la grande loterie de la redistribution des terres » (*Ibid.* : 54) laisse bon nombre de victimes.

La narratrice avertie cite une série de documents législatifs roumains qui ont contribué à l'injustice, entre autres, la Constitution évoquée par Joachim (*Cf. Ibid.* : 136), l'inventaire systématique des formes de l'architecture traditionnelle (*Cf. Ibid.* : 132) ou l' « obligation de natalité » (*Ibid.* :109) au nom de laquelle même les couples stériles sont obligés de payer une amende mensuelle pour pallier leur manque d'enfants.

Parmi les idées politiques des dirigeants communistes, la narratrice cite fréquemment le rêve d'autarcie alimentaire qui transforme les devantures des institutions et les bas-de-côté des rues en potagers. Le même idéal d'indépendance alimentaire sert de prétexte pour ravir aux paysans les animaux qui dépassent les quotas préétablis.

Ces directions politiques ont également des conséquences tragiques sur le mode de vie de la communauté rurale, ainsi que sur la manière dont l'univers quotidien est perçu.

4. Transferts ethnologiques

4.1. Objets usuels

À part la description des faits mythologiques et politiques, la transposition culturelle comprend également une présentation des objets du quotidien, reliques du passé rural des Roumains « démolis ».

L'auteur fait appel à l'explicitation et à l'élargissement du champ lexical. Par exemple, le terme roumain *șervet* ou *ștergar* est remplacé par la définition de l'objet : « La photo était

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

accrochée au mur entre deux appliques et surmontée d'*un tissu brodé* resserré en son milieu, exactement comme l'icône sur le mur d'en face. » (*Ibid.* : 26, nous soulignons). Pour maintenir l'impression d'étrangeté et d'aliénation, dans la version roumaine du roman, nous avons opté pour une traduction littérale du syntagme : « o pânză brodată strânsă la mijloc. » (Deltenre, 2012 : 27). Nous avons considéré que les traces du transfert ethnologique doivent rester visibles pour le lecteur roumain, afin de souligner le fait que le roman de Chantal Deltenre est une démarche de transposition à la fois linguistique et conceptuelle, démarche que la traduction du texte en roumain ne fait qu'inverser.

Objet incongru dans le cadre du bloc insalubre, le bâton de marche en bois sculpté que l'artisan Vasile laisse au pas de sa porte incarne une régle d'hospitalité : sa présence près de la porte indique le fait que le propriétaire de la maison est parti voir ses terres, tandis que son absence est un signe que l'absence du maître sera prolongée (*Cf. Ibid.*: 85).

Un autre objet important dans l'économie du foyer rural est le poêle à bois. Chantal Deltenre le décrit, à travers le même schéma symbolique que celui utilisé pour le tissu, en tant que preuve de la vénération pour les membres de la famille exilés à l'étranger. Le poêle est l'endroit où la mère de Sylvia conserve précieusement les jouets de la fille que le système oppressif a empêchée de revenir en Roumanie : « Sa mère m'a préparé le lit banquette posé au pied de l'icône, près d'un poêle à bois remarquable, une haute tour en briques de faïence rouges construite en dégradé avec à chaque étage une place pour un bibelot. Il devait y en avoir une vingtaine, rien que des jouets minuscules, éléments de dinette, électroménager miniature, petits animaux en peluche. » (Deltenre, 2010 : 26-27).

Un autel similaire, cette fois, à la mémoire du père défunt, qui a été cordonnier, est représenté par le banc de travail soigneusement épousseté et maintenu dans l'état ou son ancien propriétaire l'a laissé lors de sa mort : « Au fond, dans la pénombre, se trouvait un établi massif où étaient pieusement rangés des outils de cordonnier et des bouts de cuir de couleurs claires, blancs, bleus et jaunes. Sylvia s'en est approchée d'un pas lent, quasi solennel, comme on approche d'un autel. » (*Ibid.* : 29).

L'ordre des outils et des morceaux de cuir relève de la tentative de maintenir l'ordre du monde antérieur à la destruction du cimetière. L'auteur décrit avec précision le désarroi des survivants que le déplacement des tombes met dans l'impossibilité de construire des maisons de l'âme pour les proches décédés. La mère de Sylvia psalmodie non pas la mort de l'époux, mais la perte de sa dépouille, vraisemblablement jeté par les autorités dans une fosse commune à la périphérie de Bucarest. L'absence du corps rend impossibles la communication avec l'au-delà et, partant, l'envoi symbolique de matériaux nécessaires pour l'édification de la maison spirituelle.

4.2. Coutumes et rituels

Diverses coutumes roumaines sont décrites dans une lumière nouvelle. Ainsi, le « chatouilleux baisemain » (*Ibid.* :45) prodigué par Angelescu, l'ethnologue moustachu, à Claire est précédé par un « cérémonieux baisemain » (*Ibid.* :36) de la part de Ștefan. Il est suivi par un baisemain mi-solennel, mi-moqueur déposé par le secrétaire de la mairie de Snagov, un

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

personnage inquisiteur, qui a « tout de l'huile communiste, onctueuse à souhait » (*Ibid.* : 55) et qui choque la journaliste dès le premier regard. C'est le jeune chercheur Ștefan qui explique la coutume à « la Française » : « Devant mon sourire amusé, il m'a dit qu'il faudrait m'y habituer : le baisemain était resté dans les mœurs en Roumanie. » (*Ibid.* :36).

Du rituel de l'aumône anticipant sa propre mort, à la coutume de signaler son deuil aux passants par l'intermédiaire d'un tissu noir accroché à la fenêtre et aux rencontres quasi-ceremonielles où tous les voisins suivent la série télévisée *Le Mémorial de la douleur* portant sur les victimes de la terreur communiste, la narratrice souligne autant de manifestations qui relèvent du spécifique ethnographique roumain.

5. Transferts linguistiques

Après avoir examiné la manière dont les réalités roumaines sont transposées dans l'économie du texte, il s'avère nécessaire de mentionner un choix sémantique délibéré de Chantal Deltenre. La romancière opère une sélection de termes roumains qu'elle insère tels quels dans le discours francophone.

Certaines notions, comme le nom du petit vin *căpșunică* (*Ibid.* : 87) ou la transcription phonetique du nom *șpriț* [*spritz* (*Ibid.* : 62, 63, 66)], renvoient à la fois à l'aire lexicale du comestible et aux échappatoires trouvées par les Roumains aliénés. L'alcool est le moyen par lequel l'écrivain Constantin et le folkloriste Angelescu s'évadent d'une réalité nuisible. D'autres termes, tels *Conducător*,le surnom du dictateur (*Ibid.* : 39), l'appelatif populaire de son épouse, *Ceaușeasca* (*Ibid.* : 57, 107) et le nom de l'organisme repressif, *Securitate* (*Ibid.* : 84), s'agencent pour représenter les tortionnaires ou bien tout ennemi invisible de l'époque précédant la Révolution de 1989. Les héritiers de la nomenklatura en termes d'opression sont désignés par le péjoratif *bisnitzari* (variante du nom *bișnițari*): « ces hommes d'affaires véreux, les *bisnitzari*, une mafia sans foi ni loi » (*Ibid.* : 89).

La couleur locale est représentée par le nom du monastère *Curtea de Argeș* (*Ibid.:* 43), mais aussi par des termes familiers comme l'insigne *Poșta Română* (en roumain, *La Poste Roumaine, Ibid.* : 111) ou bien par le nom *gospodărie*, dénomination pour le foyer familial et toutes les propriétés qui l'entourent: « Ils nous ont raboté nos *gospodăria*, ce dernier espace où nous nous sentions encore chez nous » (*Ibid.* : 81).

La dissolution morale de la communauté rurale, où tout le village était considéré comme une grande famille, est rendue explicite à travers la digression sur les appellatifs disparus « oncle » et « tante » (*Cf. Ibid.* : 83). Un syntagme emblématique pour cette communauté, « la bouche du village » (*Ibid.* : 63, 71, 143), traduction littérale de l'expression roumaine « gura satului », renvoie aux rumeurs qui circulent parmi les villageois, vestige de la crainte passée.

Le paradigme du transfert culturel est, ainsi, complété par ce que l'auteur ne traduit et ne réinterprète pas, mais choisit de préserver, vraisemblablement, en guise d'hommage aux victimes du Plan de systématisation en particulier et de toutes les horreurs du monde, en général.

6. Conclusion

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Le roman *La Maison de l'âme* s'agence, donc, comme un témoignage sur les souffrances des villageois de Snagov et, partant, des Roumains soumis aux exactions du régime communiste.

Du point de vue culturel, le message est transmis vers le lecteur francophone à plusieurs niveaux. L'enquête et la description ethnographiques, le rappel historique et politique, aussi bien que la reprise d'éléments linguistiques roumains participent à une démarche unique d'explicitation interculturelle.

Du point de vue linguistique, la transposition et la définition des concepts roumains sont équilibrées par d'occasionnelles insertions roumainophones. L'ensemble est unitaire et son intérêt imagologique pour la jeune génération francophone a été déjà démontré par l'octroi du Prix Rossel des jeunes en 2011, un an après la parution du roman *La Maison de l'âme*.

BIBLIOGRAPHY:

Deltenre, C. (2010), La Maison de l'âme, Bruxelles, maelstrÔm reEvolution.

Deltenre, C. (2012), Casa sufletului, traducere în limba română, biobibliografie, postfață și note de Maria Mățel-Boatcă, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, col. „belgica.ro".

Durieux, C. (1998), « La traduction, transfert linguistique ou transfert culturel ? », in *Revue des lettres et de traduction*, no 4/ 1998, pp. 13-29.

Espagne, M. (2012), « La notion de transfert culturel », in *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], no 1/2012, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 06 avril 2016. URL : http://rsl.revues.org/219 ; DOI : 10.4000/rsl.219.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

'THE STAR-BEARER CHILD' OR THE RECONTEXTUALISATION OF A MYTH IN MICHEL TOURNIER'S NOVEL *THE ERL-KING*

Monica Hărșan
Assist. Prof., PhD, "Transilvania" University of Brașov

Abstract: Situated at the confluence of history, mythology and literary fiction, Michel Tournier's novel «Le Roi des aulnes » [The Erl-King], (Goncourt Prize winner in 1970), retrieves the German folkloric myth of the child-eater ogre, via a famous ballad (Der Erlkönig), written by Johann Wolfgang von Goethe in 1782. The old medieval fable is 'decontextualised' and 'recontextualised' (in Jacques Derrida's terms), being projected on the background of a phantasmatic, troubling image of World War Two. Michel Tournier enriches his mythical character with astonishing new significations and reverses the profound meanings of the myth itself: instead of being a figure of damnation, the ogre becomes, in the end, a symbol of redemption.

Keywords: de-contextualization, re-contextualization, deconstruction, astrophore, phoria.

Puisant leurs origines dans la nuit des temps, les mythes (qu'ils soient provenus des temps protohistoriques, de ceux de l'Antiquité, ou des temps prémodernes, plus récents) traversent les siècles jusqu'à nos jours, pour rebourgeonner et se redéfinir dans presque toutes les étapes de l'histoire culturelle de l'humanité, à l'intermédiaire de nombreuses transpositions (folkloriques, magiques, religieuses, littéraires, musicales, picturales etc.). Ce qui explique et autorise cette vitalité des mythes, c'est le fait qu'ils sont étroitement liés aux espoirs et phantasmes les plus irrationnels de l'esprit et aux appréhensions les plus profondes de l'âme humaine ; les valeurs symboliques (éthiques et esthétiques) qui s'y rattachent sont remodelées en permanence par la superposition de couches successives de significations, issues de l'« horizon d'attente » de chaque époque à part.

Il est assez difficile d'encadrer dans une catégorie mythologique précise le mythe de l'ogre ; on peut, certes, le compter parmi les mythes qui ont trait à la thanatophobie et

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

à l'instinct naturel de conservation (transféré aussi, par extension, aux êtres chers) ; mais on peut également le classer entre les mythesde la « superstructure démoniaque », issus des croyances animistes primitives (démons, fantômes, esprits bénéfiques ou maléfiques, qui gouverneraient l'Univers). De toute manière, le mythe de l'ogre occupe une place d'élection dans la tradition folklorique allemande et scandinave ; il est présent dans l'imaginaire collectif médiéval et connaît plus tard un fleurissement tout à fait particulier dans la littérature du Romantisme, où il se répand, par résonnance et par syncrétisme, dans la production littéraire de plusieurs pays européens.

Dans la plupart des dictionnaires, l'ogre se trouve défini comme un personnage des contes de fées ou des légendes, sorte de monstre, de géant, qui, selon la tradition, se nourrit de la chair fraîche, en particulier de celle des petits enfants. Figure cauchemardesque et effrayante, ce personnage mythique s'avère assez prolifique en plan littéraire et se retrouve dans des productions littéraires très variées, dont on peut mentionner, entre autres : le roman courtois *Perceval* de Chrétien de Troyes (XII^{e} siècle), le poème épique *Orlando furioso* de Lodovico Ariosto (1516), *Les Contes de ma mère l'Oye* de Charles Perrault (1697) et la ballade *Der Erlkönig* / *Le Roi des aulnes* de Johann Wolfgang von Goethe (1782), qui fait partie d'un *Singspiel* (drame musical, apparenté à l'opéra). C'est notamment ce célèbre poème goethéen vibrant, violent et dramatique, mais extrêmement riche en ressources symboliques, qui constitue la source d'inspiration pour Michel Tournier, lorsqu'il se décide d'écrire son roman *Le Roi des aulnes* (couronné par le prix Goncourt, en 1970).

La création de Michel Tournier reflète son obsession pour la mythologie et comporte plusieurs transpositions littéraires de divers mythes : le mythe du double et de la gémellité, dans *Les Météores* (1975), le mythe de l'ogre, dans *Le Roi des aulnes* (1970), le mythe du héros civilisateur et du *homo faber,* dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967) ; ce qui caractérise les transpositions mythiques dans la vision de cet auteur contemporain, c'est le fait que les mythes se trouvent non seulement réactualisés, mais

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

aussi, le plus souvent, détournés, voire renversés : ainsi, Robinson et Vendredi inversent leurs rôles, car le « magister » civilisateur se retrouve dans la position de disciple, qui apprend les grands secrets de la nature, guidé par le « sauvage » Vendredi ; Alexandre, dans *Les Météores,* quoique issu d'un couple gémellaire, se redécouvre comme un jumeau sans double ; Abel Tiffauges subit une métamorphose incroyable, qui transforme l'ogre ravisseur d'enfants dans le protecteur de « l'enfant porte-étoile », alors que Raphaël Bidoche, dans la nouvelle *Que ma joie demeure,* se métamorphose d'une créature obèse et ridicule (Bidoche) dans l'archange Raphaël, par le pouvoir ensorcelant de la divine musique de Jean-Sébastien Bach.

Germaniste accompli et philosophe formé à la célèbre Université de Tübingen, fasciné par la littérature et la culture allemandes, Tournier déchiffre parfaitement la « partition » de la ballade-fugue de Goethe et décide de la recréer à sa façon, afin de la rendre plus proche de l'horizon d'attente du public moderne. Mais, dans son style caractéristique, l'auteur français se rapporte à la variante mythique d'origine par opposition et non par fidélité : comme dans le cas du mythe moderne (victorien) de Robinson le civilisateur(auquel il donne le coup de grâce dans son *Vendredi ou les limbes du Pacifique*), dans *Le Roi des aulnes*, Tournier se plaît à détourner les significations profondes de la fable initiale, pour la resémantiser à sa guise, selon sa propre perception du monde et sa propre vision de l'homme et de ses rapports au *Dasein*[1] (l'existence).

Tout d'abord, le personnage mythique est réinvesti de nouveaux traits, qui ne collent pas tout-à-fait au portrait traditionnel de l'ogre ; dès les premières phrases du roman tournierien, nous assistons à une conversation entre la compagne d'Abel Tiffauges, Rachel, et ce dernier ; ce dialogue symptomatique, annonce, dans une sorte de prédiction bizarre, le destin futur du héros :

[1] Terme utilisé par Martin Heidegger, dans son essai philosophique de 1927, *Sein und Zeit / Être et Temps,* traduction d'Emmanuel Martineau, Paris, Ed. Authentica, 1985.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

> *Tu es un ogre, me disait parfois Rachel. Un ogre ? C'est-à-dire un monstre féerique, émergeant de la nuit des temps ? Je crois, oui, à ma nature féerique, c'est-à-dire à cette connivence secrète qui mêle en profondeur mon aventure personnelle au cours des choses, et lui permet de l'incliner dans son sens. Je crois aussi que je suis issu de la nuit des temps. J'ai toujours été scandalisé de la légèreté des hommes, qui s'inquiètent passionnément de ce qui les attend après leur mort, et se soucient comme d'une guigne de ce qu'il en était de d'eux avant leur naissance. L'en-deçà vaut bien l'au-delà, d'autant plus qu'il en détient probablement la clé. Or moi, j'étais là déjà, il y a mille ans, il y a cent mille ans.* [2]

Même s'il s'accepte en tant que « monstre féerique » et intemporel, Abel Tiffauges ne se reconnaît pas entièrement dans l'image traditionnellement attribué à ce héros mythologique négatif, celle d'homme-animal, féroce et sanguinaire, car il a une toute autre perception de soi-même de l'intérieur : sa propre image est plutôt en accord avec celle que décrit Michel Foucault, dans son *Histoire de la folie*[3](où le savant raconte que, pendant le Moyen-Âge, les gens qui étaient différents de la majorité par une infirmité quelconque, ou ceux qui souffraient de troubles mentaux, étaient exposés dans des cages et montrés à la foule, lors des fêtes, comme des curiosités effrayantes). Il en est de même pour Abel Tiffauges, qui n'est coupable, au début de cette histoire, que d'être « autre » par rapport à ses semblables :

> *Quant à la monstruosité… Et d'abord, qu'est-ce qu'un monstre ? L'étymologie réserve déjà une surprise un peu effrayante : monstre vient de montrer. Le monstre est ce que l'on montre du doigt, dans les fêtes foraines, etc. Et donc, plus un être est monstrueux, plus il doit être exhibé. Voilà qui me fait dresser le poil, à moi qui ne peux vivre que dans l'obscurité et qui suis convaincu que la foule de mes semblables ne me laisse vivre qu'en vertu d'un malentendu, parce qu'elle m'ignore. Pour n'être pas un monstre, il faut être semblable à ses semblables, être conforme à l'espèce, ou encore être à l'image de ses parents.*[4]

Bien différent de la foule de ses semblables, Abel Tiffauges est condamné d'avance à être marginalisé, ostracisé et même torturé par les autres créatures humaines, car il porte en lui,

---

[2] Michel Tournier, *Le Roi des aulnes,* (Gallimard, 1970), en format électronique, sur :*La Nouvelle Bibliothèque électronique*, URL : http://f2.s.hjfile.cn/file/201601/201601195044508362.pdf p. 5.
[3] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique,* Gallimard, (Poche), 1976.
[4] Michel Tournier, *Le Roi des aulnes,* (Gallimard, 1970), *La Nouvelle Bibliothèque électronique*, disponible sur : http://f2.s.hjfile.cn/file/201601/201601195044508362.pdf, p.5.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

dès le début, « le stéréotype victimaire »[5], décrit par René Girard : il est simplement… non-conforme à son espèce.

Son nom, aussi, est prémonitoire pour son destin. D'abord, son prénom nous fait tout de suite penser à la mythologie biblique, notamment, au livre de la *Genèse*, où Abel était le second fils d'Adam, tué par son frère Caïn par jalousie, pour avoir été le préféré de Dieu, auquel il avait fait l'offrande correcte. Quant à son origine étymologique, le nom d'Abel reste dans l'incertitude ; il paraît cependant qu'en ancien hébreu, il signifiait « souffle » ou « vapeur », faisant peut-être allusion à l'existence précaire et volatile de celui qui le portait. Dans l'histoire biblique, Abel est celui sacrifié, donc « la victime » ; le héros tournierien est lui-même « victimisé » à plusieurs reprises : d'abord, dans son enfance, lorsqu'il est le souffre-douleur des enfants cruels, dans une institution catholique ; ensuite, à la maturité, lorsqu'il est celui laissé derrière, oublié sur le front, en proie aux Allemands en tant que prisonnier de guerre, et lorsqu'il doit subir toutes les humiliations et les souffrances qui en découlent.

Ce n'est que grâce à son physique, notamment, à sa taille géante et à sa force hors du commun qu'il réussit à « s'échapper » à ce statut de « bouc-émissaire » ; il se fait remarquer par les officiers de la Wehrmacht, et finalement il trouve sa place dans une *Napola* (école où l'on formait les *Hitlerjugend,* futurs membres de l'élite nazie), dans laquelle il avait la mission de recruter/ravir des petits garçons, pour les encadrer/enfermer dans cette école militaire, où l'on allait déformer et amputer leurs jeunes âmes. Ainsi, par un mécanisme explicable pour les psychologues et les psychiatres, la « victime » (accumulatrice de bon nombre de frustrations) se transforme en « bourreau » (qui peut jouer désormais avec le destin des autres et prendre sa revanche sur le monde).

En fait, Abel Tiffauges est victime **et** bourreau à la fois. Si son prénom, Abel, le voue à être victime, son nom de famille, Tiffauges, le prédestine à devenir bourreau :

[5] René Girard, *Le Bouc-émissaire,* Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1986.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

conformément à la théorie d'Arlette Bouloumié[6], si on coupe le nom « Tiffauges » en deux parties, l'on obtient deux vocables : l'adjectif « Tief » [*tif*] qui, en allemand, signifie « profond » et le nom « Auge » qui, dans le même idiome, signifie « œil » ; Tiffauges est donc « celui à l'œil profond », celui qui peut scruter l'obscurité impénétrable de la nuit et voir sa proie dans le labyrinthe sombre des forêts : il est le prédateur parfait, l'ogre. Mais, à un autre niveau, il pourrait être également le philosophe, qui peut percer de son regard la nuit des temps (dont il est issu), pour regarder l'Humanité d'un air distant et froid, à la manière nietzschéenne ; en fait, l'influence des idées de Nietzche sur la vision de Tournier est indéniable : le crime et le suicide sont, d'ailleurs, selon l'exalté philosophe allemand, les seuls actes qui comptent et qui puissent changer quelque chose dans l'existence humaine. Ainsi, par le voisinage de ces deux noms, Abel et Tiffauges, le personnage semble prédestiné à l'étrange et complexe aventure qui tracera le parcours initiatique de sa vie. Mais… le tournant narratif du final nous réserve encore une surprise à la manière de Tournier : en sauvant (ou en essayant de sauver) la vie à Éphraïm, l'enfant « porte-étoile », Tiffauges, l'ogre, accomplit l'acte du suicide et rachète sa faute : il redeviendra Abel, le préféré de Dieu, en bouclant ainsi le cercle de son expérience initiatique.

Le nom d'Éphraïm, comporte, lui aussi, des significations bibliques à valeur de symboles : conformément au dictionnaire encyclopédique, « Éphraïm » signifie en hébreu « double récompense » ; le personnage apparaît dans la *Genèse,* où il est le second fils de Joseph (devenu vice-roi d'Égypte), et le fondateur d'une des douze tribus d'Israël. Il sera béni par son grand-père, Jacob, lors de son arrivée en Egypte, bien que cette bénédiction fût normalement réservée à l'aîné. Éphraïm sera, en effet, une « double récompense » pour Abel Tiffauges ; d'abord, parce que, grâce à lui, il aura la chance d'un amour presque filial, pur et sincère, qui sera sa véritable bénédiction, le seul bout de lumière dans sa vie trouble et ténébreuse ; ensuite, parce que Tiffauges va trouver le salut de son âme (en termes de

[6]Arlette Bouloumié, *Germanic Variations on the Theme of Phoria in "The Erl-King"(the Influence of Nietzsche, Bach and Mithraism),* in: *Michel Tournier,* edited by Michael Worton, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 1995,p. 130.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

morale chrétienne) en sacrifiant sa vie pour l'enfant : sa rédemption lui épargnera la condamnation à l'Enfer perpétuel, auquel il était voué à cause de ses péchés.

La phorie d'Abel Tiffauges (l'acte de porter l'enfant dans le but de le protéger) rappelle la ballade de Goethe. *DerErlkönig* nous présente, avec une intensité dramatique presque insoutenable, un petit garçon et son père, quichevauchent frénétiquement, désespérément, la nuit, dans un bois profond, suivis par un ogre qui veut dévorer l'enfant ; le dialogue déchirant entre père et fils montre l'impossibilité d'échapper à ce monstre ; au final, le père arrive à la maison et constate que son fils est mort : il a été tué par l'ogre. Dans cette chevauchée folle, c'est le cheval qui est le porteur du couple père-fils, menacés par le danger surnaturel. Chez Tournier, c'est Tiffauges, l'ogre, qui portera l'enfant menacé par les nazis, caché dans son manteau, ensuite sur ses épaules ; il sera donc, « l'astrophore »[7], le porteur d'un astre, le porteur de « l'enfant porte-étoile ». Le petit garçon juif qu'il veut arracher à la mort, transformera l'ogre d'une figure de la damnation, dans une figure du salut. Ainsi, Tiffauges descendra d'abord aux Enfers, par un mouvement catabatique, mais Abel « l'astrophore » suivra ensuite un chemin ascendant, anabatique, qui sera illuminé par l'étoile de Bethléem, l'étoile qui avait guidé les Rois-mages vers le berceau du Christ. Comme presque tout roman de Tournier, *Le Roi des aulnes* est l'histoire d'un parcours initiatique. Abel rachète ses fautes envers les enfants qu'il avait ravis et abusés en accomplissant le geste de la phorie, qui est un geste d'amour, sans aucune connotation sexuelle, qui établit une liaison père-fils entre Tiffauges et Éphraïm ; ainsi, l'agresseur devient le protecteur de l'enfant. La phorie est présente dans la tradition chrétienne, par la figure de Saint-Christophe, qui aurait porté l'enfant Jésus sur ses épaules, pour l'aider à traverser une rivière ou un torrent puissant ; la légende dit que plus il avançait dans l'eau, plus son fardeau lui paraissait lourd ; alors, il eut la révélation que celui qu'il portait était Jésus Christ, dont la lourdeur était justifiée par le poids des péchés du monde.

[7]Arlette Bouloumié, *Germanic Variations on the Theme of Phoria in "The Erl-King"(the Influence of Nietzsche, Bach and Mithraism),* in: *Michel Tournier,* edited by Michael Worton, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 1995,p. 130.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Le nom même de Saint-Christophe signifie « porte-Christ ». Il y a donc une similitude évidente entre le héros tournierien et le saint, en ce sens que la phorie est aussi un acte d'humilité et de soumission : l'homme qui porte quelqu'un sur ses épaules est assimilable à l'âne ou à la mule qui transporte des humains et leurs bagages à travers les endroits les plus inaccessibles. Par cet acte de soumission et d'humiliation Tiffauges veut, à la fois, racheter ses fautes et exprimer sa dévotion envers l'enfant porte-étoile : Tournier décrit ainsi, dans une image astrale, cosmique, le moment de la conversion de « l'ogre de Kaltenborn » :

> *Une heure plus tard, en effet, la claire nuit hyperboréenne l'environnait de ses scintillements et de ses mystères.* (…) *Ce n'était plus la chevauchée tumultueuse qui ramenait Tiffauges à Kaltenborn après une chasse fructueuse, serrant dans ses mains une proie blonde et fraîche. Il n'était pas porté par l'ivresse phorique habituelle qui lui arrachait des rugissements et des rires hagards. Sur sa tête, le grand bestiaire sidéral tournait lentement dans le cirque du ciel autour de l'étoile polaire.* (…) *Tiffauges cheminait avec une lenteur solennelle, sentant confusément qu'il inaugurait une ère absolument nouvelle, en accomplissant sa première astrophorie.*[8]

Dans un décor de « crépuscule des Dieux », Tiffauges se rend compte du fait que sa vraie vocation n'était pas celle de recruter/enlever des enfants et des les emprisonner dans une Napola, mais, au contraire, de sauver et de protéger au moins une de ces créatures innocentes et malheureuses. En apprenant l'empathie, l'ogre, fils de la nuit et de la cruauté, redevient un être humain capable d'affection, en regagnant ainsi son droit au salut.

Chez Tournier, la fable mythique se retrouve décontextualisée (dans le sens utilisé par Jacques Derrida[9]), ou encore, déplacée, dépaysée ('*displaced*' – dans les termes de Northrop

[8] Michel Tournier, *Le Roi des aulnes,* (Gallimard, 1970), *La Nouvelle Bibliothèque électronique*, disponible sur : http://f2.s.hjfile.cn/file/201601/201601195044508362.pdf, p. 323.

[9] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.Selon Derrida, l'itérabilité qui fonde la possibilité du signe inscrit à même celui-ci la coupure de son « origine », la décontextualisation ; ainsi, un texte écrit peut transcender le contexte où il a été produit, il n'est plus dépendant de son sens initial, de la présence de son auteur, bref, de son contexte ; dans lenouveau contexte, il peut dire plus que le texte initial, ou bien autre chose, et c'est en cela que consiste la décontextualisation.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Frye[10]) ; elle est replacée, recontextualisée dans la contemporanéité, étant réinvestie de nouvelles significations. L'histoire tournierienne superpose le chronotope mythique (*illo tempore*) sur un présent historique approximatif (*hic et nunc*), qui reflète la réalité troublante et ténébreuse de la Seconde Guerre mondiale : le final de la conflagration approche, les déboires de la Wehrmacht sur le front russe obligent les armées allemandes à se déplacer vers l'ouest, avec les détenus de leurs camps de concentration des pays baltes ; Tiffauges assiste calme et imperturbable à ce Götterdämmerung wagnérien, au passage fantomatique des cortèges de prisonniers (qui ne sont plus que des morts-vivants), à travers une Prusse Orientale en ruines : c'est un tableau qui fait penser à l'Apocalypse. Et c'est sur cette toile de fond que survient la conversion de « l'ogre de Kaltenborn », grâce à sa rencontre providentielle de l'enfant Porte-Étoile : Der Erlkönig(le Roi des aulnes) passera du grotesque au sublime, ou, dans les termes de Nietzsche, du dionysiaque ténébreux et hallucinant, à l'apollinien lumineux et harmonieux.

Malgré l'impression de poétisme romantique etspectaculaire qu'il dégage, le roman de Tournier n'est pas un simple produit de son imagination, ni une combinaison entre des faits historiques connus et sa fantaisie prodigieuse. Dans une discussion avec Serge Koster[11], Tournier évoque les événements dont il a été le témoin direct, pendant ses séjours allemands, et le fait qu'à l'âge de dix ans il se trouvait en Allemagne, assistant à la montée du nazisme, qui alarmait déjà les citoyens de bonne foi. Dans *Le Vent Paraclet*, il résume de la manière suivante ses souvenirs de cette période : *Nous, nous savions, conclut-il. Nous étions vaccinés contre la séduction nazie. Nous l'avions vu naître.*[12] Afin de transmettre son message pacifique, en faisant sentir à son lecteur toute l'horreur de la guerre et des camps de concentration, Tournier change dramatiquement le sens de l'image mythique, comme dans un miroir déformant ; pour

[10] Northrop Frye, *Myth, Fiction and Displacement,* Daedalus, Vol. 90, No. 3, *Evolution and Man's Progress,* (1961); publié en variante électronique, sur: JSTOR, par : The MIT Press on behalf of American Academy of Arts & Sciences, Stable URL:http://www.jstor.org/stable/20026675. Le "displacement"/déplacement est la présence d'une structure mythique recognoscible dans une ficition réaliste, contemporaine ; la transposition mythique est une démarche qui exige un instrument du type comparaison (analogie, association, métaphore etc.).
[11] Serge Koster, *Je ne mourrai pas tout entier,* Paris, Léo Scheer, 2012.
[12] Michel Tournier, *Le Vent Paraclet,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979,page 75.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

lui, la réactualisation du mythe équivaut à la récréation de l'Univers, qui assure ainsi la cyclicité du monde.

BIBLIOGRAPHIE

1. BOULOUMIÉ, Arlette : *Germanic Variations on the Theme of Phoria in "The Erl-King"(the Influence of Nietzsche, Bach and Mithraism),* in: *Michel Tournier,* edited by Michael Worton, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 1995, pp.126-144.
2. DERRIDA, Jacques : *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
3. FRYE Northrop: *Myth, Fiction and Displacement,* Daedalus, Vol. 90, No. 3, *Evolution and Man's Progress,* (1961) ; publié en variante électronique, sur : JSTOR, par : The MIT Press on behalf of American Academy of Arts & Sciences, Stable URL:http://www.jstor.org/stable/20026675.
4. GIRARD, René : *Le Bouc-émissaire,* Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1986.
5. INGEBORG, Rabenstein-Michel : « *Être ogre parmi les ogres, réalité et réalité littéraire dans "Le Roi des aulnes"*»dans : *Relire Tournier. Actes du colloque international de Saint-Étienne,* du 19-21 novembre 1998, sous la direction de Jean-Bernard Vray, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2000, pp.25-33.
6. KOSTER, Serge : *Je ne mourrai pas tout entier*, Paris, Léo Scheer, 2012.
7. KRELL, Jonathan F. : « *Et Tournier créa la Prusse Orientale: l'imaginaire géographique dans "Le Roi des aulnes"*», dans : *Relire Tournier. Actes du colloque international de Saint-Étienne,* du 19-21 novembre 1998, sous la direction de Jean-Bernard Vray, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2000, pp. 35-42.
8. TOURNIER, Michel : *Le Roi des aulnes,* (Gallimard, 1970), dans : *La Nouvelle Bibliothèque électronique*, disponible sur : http://f2.s.hjfile.cn/file/201601/201601195044508362.pdf
9. TOURNIER, Michel : *Le Vent Paraclet,* Paris, Gallimard, coll, « Folio », 1979.
10. Van HUFFEL, Bernard : *Rapt et phorie dans "Le Roi des aulnes" ou la double figure du Reprouvé,* dans : *Du syncrétisme des figures mitographiques en littératures francaise et européenne,* Bruxelles, Ed. VUBPRESS, 2007, pp.81-90.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

TRUE AND FALSE GODS IN SHAFFER'S PLAY THE ROYAL HUNT OF THE SUN

Antonia Pâncotan
Assist. Prof., PhD, Partium Christian University, Oradea

Abstract: The present paper aims at analyzing one of the best plays written by the British playwright, Peter Shaffer, The Royal Hunt of the Sun. The main ideas to be analyzed here are: the idea of faith, of transcendence or the lack of it, the concepts of honour, of chivalry, and the broader concepts of politics, of history, of truth, and fiction. The context the author chooses for debating the above mentioned concepts is the world of the old Peru, in the moment it was conquered by the Spanish.

Keywords: false transcendence, truth, faith, civilization.

Unul dintre cei mai influenți dramaturgi britanici contemporani, Peter Shaffer, a fost asociat cu gruparea literară foarte însemnată, dar de asemenea foarte eterogenă a „tinerilor furioși", care a căpătat contur în Anglia anilor '50. În ciuda acestei asocieri, putem afirma că Peter Shaffer s-a plasat adesea în opoziție cu trendurile teatrale ale timpului său. Cu toate acestea, la fel ca majoritatea dramaturgilor din generația sa, Shaffer își canalizează energiile creatoare în direcția alimentării revoltei împotriva organizării și a nedreptăților sociale. În piese precum *Equus* și *Shrivings* acest conflict, între individ și societate, este la apogeu. Încercările personajelor de a se separa de societate se materializează în efortul de a-și construi lumi imaginare compensatoare. În *Equus* ei reușesc, însă cu prețul alienării de „normal", iar în *Shrivings* , în ciuda încercărilor personajelor de a-și construi o lume utopică, în care să se refugieze, aceasta se transformă, în cele din urmă, într-o lume distopică. În *Exercițiu pentru cinci degete*, una dintre piesele de început ale lui Peter Shaffer, conflictul cu societatea britanică tradițională, cât și conflictul dintre generații, prezent în piesă, nu își găsesc o rezolvare. Accentul cade pe furia crescândă a personajului principal, iar energia sa pulverizantă amintește de piesele lui John Osborne, *Epitaf pentru George Dillon* sau *Privește înapoi cu mânie,* unde este schițat același conflict între personajul principal și mediocritatea care definește viața socială, care în cele din urmă îi sufocă și îi învinge pe cei care se revoltă. Dar ceea ce îl separă pe Shaffer de Osborne este gradul de preocupare față de tematica socială. Shaffer nu este atât de motivat din punct de vedere literar de factorii sociali precum Osborne, de aceea conflictele sociale nu sunt plasate în centrul pieselor sale. În schimb, Shaffer pare a fi motivat de construcția și deconstrucția de lumi ficționale, iar furia personajelor sale provine în mare parte din obsesia lor pentru adevăr și din lupta lor susținută împotriva ipocriziei, a aparențelor înșelătoare și a conformismului social.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

În piesele lui Shaffer întotdeauna accentul cade pe individ, pe personaj, pe trăirile și reacțiile acestuia față de factorii exteriori. Dacă în piesele amintite contextul implică socialul sau conflictul dintre generații, în piesa *În căutarea soarelui* accentul cade pe conflictul dintre două lumi diferite, Spania anilor 1529-1533 și lumea incașă a aceleiași perioade, reprezentate prin două personaje emblematice: Francisco Pizarro, comandantul spaniol al expediției în lumea incașă „*un bărbat între două vârste. Deși puțin cam trecut, încă viguros, cu o înfățișare poruncitoare, aspru, muncit de gânduri și misterios. Întreaga lui personalitate este satanică; gesturi hotărâte și adeseori violente, expresie concentrată și energică, capabilă de furie și cruzime, dar totodată și de accese de melancolie sau umor*”[1] și Atahuallpa, regele incaș al Perului „*îi vedem chipul dăltuit într-o aroganță calmă. Întreaga lui statură respiră o deplină demnitate și o grație firească. Ori de câte ori se mișcă sau vorbește, o face conștient de originea-i divină, de funcția-i sacră și de puterea-i absolută*.”[2] Pizarro și Atahuallpa reprezintă amândoi figuri ale autorității, însă autorități percepute fundamental diferit: Pizarro este conchistadorul, care vine să ocupe cu forța teritoriul ocupat de pașnicii incași, să le fure aurul și bogățiile și să le impună cu aroganță un nou Dumnezeu și o nouă civilizație. Autoritatea reprezentată de Atahuallpa este mai degrabă una de natură spirituală. Supușii lui îl divinizează pentru natura sa și pentru calitatea sa de fiu al soarelui. Cultul solar al acestei civilizații îi imprimă caracterul fundamental pacifist. Pizarro reprezintă forța fizică, violența, pe când Atahuallpa este forța spiritului, înțelepciunea.

Peter Shaffer și conceptul de *memory play*[3]

Piesa debutează cu relatarea bătrânului Martin, care este naratorul acțiunii, Shaffer mergând pe linia teatrului epic, trasată de Bertolt Brecht. Opțiunea pentru diegesis și alternanțele între mimesis și diegesis îl fac pe bătrânul Martin să pară mai degrabă un regizor, care pune în scenă propriile amintiri, chemând personajele din negura memoriei să își joace încă o dată trecutul, de această dată în fața unor martori-judecători, la fel cum procedează și naratorul din *Amadeus*, Salieri. Diferența dintre cei doi o reprezintă motivația din spatele confesiunii: în cazul lui Martin aceasta este o purificare de o vină colectivă, aceea a aducerii Perului la ruină, vină pe care o împarte cu ceilalți 166 de oameni care au luat parte activă la cucerirea teritoriului incaș; în cazul lui Salieri confesiunea este motivată de dorința de a a-și legitima acțiunile profund omenești și de a se autolegitima pe sine ca artist, mai mult decât de a obține iertare. Ambele confesiuni sunt printre cele mai cutremurătoare din literatura universală, tocmai datorită faptului că în ele vocea naturii umane este asurzitoare.

---

[1] Peter Shaffer, *În căutarea soarelui*, traducerea de Andrei Bantaș, în *Teatru Englez Contemporan*, vol .1, Prefață de B. Elvin, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1968, p. 206.
[2] *Ibidem*, p. 251.
[3]Brian Richardson, *Voice and Narration in Postmodern Drama* în *New Literary History* Vol. 32, No3, 2001, pp. 683.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

La fel ca în orice *memory play*, narațiunea este homodiegetică, piesa este parțial narată, parțial pusă în scenă, iar naratorul este și participant la evenimentele pe care le narează.[4] Astfel, Martin este prezent în piesă în două ipostaze: Bătrânul Martin și Tânărul Martin, de aici și complexitatea acestui personaj, a cărui evoluție este vizibilă în judecățile pe care le emite în două momente temporale diferite din viața sa. Introducerea realizată de Bătrânul Martin este revelatoare, în ceea ce privește calitatea sa de povestitor și natura narațiunii:

„*Mă numesc Martin. Sunt soldat al Spaniei și atâta tot. Cea mai mare parte a vieții mi-am petrecut-o luptând pentru pământ, pentru comori și pentru cruce. Sunt un om neprețuit. Curând am să mor și au să mă îngroape aici, tocmai în Peru, țara la a cărei ruină mi-am adus și eu obolul de când eram un băiețandru. În povestea asta tocmai de ruina țării e vorba. De ruină și de aur. E vorba de mai mult aur decât o să apuce să vadă vreodată măcar unul din voi, chiar dacă ar lucra într-o monetărie. Am să vă povestesc cum 167 de oameni au cucerit un imperiu de zece milioane. Și pe urmă o să mai auziți tot felul de alte lucruri, pe care nu le-a mai povestit nimeni până acum. Lucruri care să vă facă să gemeți și să țipați sus și tare că vă mint. Și poate că într-un fel chiar vă mint.*”[5] Acest *captatio benevolentiae* de la începutul piesei este o strategie narativă, menită a stimula interesul spectatorului/cititorului și un mod ingenios de a investi în preliminariile narațiunii. De asemenea Bătrânul Martin avertizează, tot aici, în legătură cu adevărurile controversate și incomode conținute de mărturia sa. Iar în ultima parte, în ceea ce privește adevărul celor relatate, naratorul este ambiguu. Înțelegem că adevărul este al individului, nu al grupului, la fel cum poate fi al ficțiunii, nu al realității. Adevărul nu este pentru Martin o valoare obiectivă, la fel cum nu este nici pentru autor. La fel ca în *Equus* sau *Amadeus,* și în această piesă avem un *narator necreditabil*, tipic postmodernist prin felul în care prezintă istoria dominației spaniole asupra incașilor. Atât Brian McHale, cât și Linda Hutcheon vorbesc despre această trăsătură comună a textelor postmoderniste și anume tentația de a oferi alternative ficționale adevărurilor oficiale. În termenii Lindei Hutcheon, piesa lui Shaffer este o *metaficțiune istoriografică*[6], Shaffer pornește de la evenimente și personaje istorice reale, pe care le reinvestește fictional, transformându-le în arhetipuri.

Cultul Soarelui și contradicțiile creștinismului

Autorul pune în scenă două personaje istorice antagonice: Francisco Pizarro, conchistadorul spaniol și Atahuallpa, regele inca. Ca personaje, aceștia sunt investiți de autor cu o puternică forță simbolică pe parcursul piesei: unul reprezintă o civilizație în expansiune, cea spaniolă a secolului al XVI-lea, celălalt una apusă, cea a incașilor, unul aduce creștinismul, iar celălalt întruchipează cultul soarelui. Ei ilustrează două modalități diferite de a percepe divinitatea.

[4] *Ibidem*, p. 685.
[5] Peter Shaffer, *În căutarea soarelui*, în *Teatru englez contemporan*, vol I, p. 205.
[6] Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, Traducere Dan Popescu, București, Editura Univers, 2002.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Conflictul istoric între cei doi pare simplu: unul este învingătorul, celălalt învinsul, iar cum istoria ține întodeauna cu învingătorii, acest episod este prezentat ca o victorie a civilizației asupra sălbaticilor, ca o victorie a creștinismului asupra păgânilor. Tocmai aceste aspecte sunt răsturnate de piesa lui Shaffer, care arată că un război nu este câștigat niciodată de umanitatea superioară, ci întotdeauna de cea inferioară. Lumea este un loc dominat de violență și cruzime, în care cel mai crud învinge întodeauna. Adevăratul conflict este între o reală civilizație superioară, care cade, doborâtă de o civilizație inferioară, iar totul se înscrie în limitele firescului unei lumi, care nu este altceva decât un imens lanț trofic: „*Asta e lumea. Vulturul îl sfâșie pe condor. Condorul îl sfâșie pe corb (...) Cei îmbrăcați îi hăituiesc pe cei despuiați*”[7]

Confruntarea finală între spanioli și incași nu are nimic glorios, spaniolii au atacat și au ucis mii de oameni neînarmați, care încercau să își protejeze regele. În cele din urmă regele inca este capturat, coroana îi este smulsă de pe cap de către Pizarro, care se încoronează simbolic, la finalul primului act. De acum începe domnia „Dumnezeului alb”, se intră în era haosului și a distrugerii.

Întreaga ideologie spaniolă, cultul cavalerului, ideea de virtute și dreptate, toate sunt reconsiderate, pe bună dreptate, de Martin, la finalul vieții, când își dă seama de artificiozitatea lor: „*Ia uitați-vă la războinicul ăsta, ce fudul umblă! Sabia îi aduce numai glorie. Pintenii lui sunt mântuirea omenirii. În sfârșit, unul dintre cavaleri. Adevăratul și desăvârșitul cavaler, blând și plin de virtute, ocrotitorul lui Cristos. Doamne Isuse! Toți scăpăm, încetul cu încetul, de visurile copilărești, dar care din noi ar putea să fie smuls brusc din ele și să trăiască totuși, după aceea, păstrându-și dragostea neîntinată? Trei mii de indieni am ucis noi în piața aceea. Singurul spaniol rănit a fost generalul, pe care l-a zgâriat un vârf de sabie (...) În noaptea aceea, când eu stăteam în genunchi și vărsam într-un canal, imperiul incașilor s-a oprit din mers.”*[8]

Tânărul Martin, sedus de mitul cavalerului, a încercat să se conformeze lui pentru ca apoi să descopere că totul este ideologie goală. Pizarro, pe de altă parte, este cu desăvârșire lipsit de idealism în ceea ce privește patria sa: „*Spania și cu mine – suntem străini unul față de altul, încă de când eram copil*.”[9] „Civilizația” spaniolă nu a fost foarte generoasă cu Pizarro, care a fost copilul din flori al unei femei sărace. Porcar până la vârsta de 22 de ani, apoi ostaș în armata italiană și spaniolă, sărac și înfometat, el nu poate fi păcălit cu noblețea și cinstea ideii de cavaler.

Pizarro este singurul dintre spanioli care sesizează și contradicția fundamentală, minciuna și ipocrizia reprezentanților bisericii: *„Ducă-se dracului toate bisericile care există, sau care ar putea vreodată să existe! Ah, cât de mult vă urăsc! «Ucide pe cel pe care-ți poruncesc eu să-l ucizi, și-ți făgăduiesc iertarea!» Voi, care cu degetele voastre subțiri înfigeți cuțitul în om. Cum îndrăzniți voi, preoții, să binecuvântați un bărbat care se duce să-i taie pe*

[7] Peter Shaffer, p. 223.
[8] *Ibidem*, p. 249.
[9] *Ibidem*, p. 212.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

alții cu sabia la bătălie? (...) Spune-mi, te rog, blândule părinte, dacă Cristos s-ar afla acum aici, crezi că l-ar ucide pe regele incaș?"[10]

Falsa superioritate a spaniolilor, care nu sunt altceva decât niște jefuitori, care aduc cu ei moarte și distrugere sub pretextul încreștinării și civilizării este evidențiată de Pizarro. Ipocrizia clericilor ale căror acțiuni nu se conformează predicilor lor îl îndepărtează pe Pizarro de creștinism și îl apropie de Atahuallpa, Dumnezeul incaș. Pizarro crede în Atahuallpa, în pacea și liniștea pe care o emană, atât de departe de contradicțiile creștinismului, de mecanismele sociale și religioase ale „civilizaților" spanioli, pe care îi repudiază. În acest context, alegerea lui Atahuallpa, este firească: „*Dacă mă duc la piață după Dumnezei, pe cine cumpăr? Pe Dumnezeul Europei cu toată moartea pe care o aduce și sângele pe care-l varsă, sau pe Atahuallpa din Peru? Spiritul lui menține un imperiu blând și liniștit ca grânele de pe câmp.*"[11]

Mitul cristic *reloaded*

În urma bătăliei și a capturării lui Atahuallpa, Pizarro și regele incaș petrec mult timp împreună, discutând. Treptat, regele incaș devine mult mai mult pentru Pizarro decât un simplu captiv. El va trezi în comandantul spaniol credința pe care creștinismul nu a reușit să o trezească. Prin Pizarro, Shaffer accentuează ideea aspirației umane fundamentale spre absolut, spre nemurire. Acest personaj exprimă în cel mai autentic mod posibil nevoia umană de a crede în Creator, într-o ființă superioară, care se situează dincolo de limitele umane ale vieții și morții.

Prin Atahuallpa autorul reia mitul cristic, care aici se concurează pe sine: Dumnezeu luptă contra lui Dumnezeu, Atahuallpa luptă contra lui Isus în arena ficțională pregătită de Shaffer. Pus față în față cu iminența condamnării la moarte de către oamenii lui Pizarro, care sunt total scăpați de sub controlul conducătorului lor, Atahuallpa spune: „ *Eu sunt Dumnezeul celor patru zări, și dacă mă ucizi astă-seară, mă voi scula din nou în zori, când tatăl meu îmi va atinge trupul cu primele raze de lumină.*"[12] Odată cu mitul cristic este de asemenea reluat și întregul ciclu moarte-înviere. Credința lui Pizarro în eternitate, în ieșirea din timp, în veșnicia vieții face face pandant cu spiritualitatea lui Atahuallpa. Pizarro vrea să creadă, să asiste la acest miracol, la întoarcerea la izvorul vieții, găsindu-se pe sine prin Atahuallpa. Însă, scindat între credință și scepticism, Pizarro nu este consecvent în atitudinea sa față de divin: „*ATAHUALLPA: (...) Pentru tine voi face un lucru mare, voi înghiți moartea și o voi scuipa afară din mine.*

PIZARRO (în șoaptă): Nu poți.

ATAHUALLPA: Ba da, dacă va voi tatăl meu.

PIZARRO: Și dacă nu va voi?

ATAHUALLPA:Va voi. Poporul lui încă mai are nevoie de mine. Trebuie să crezi.

[10] *Ibidem*, p. 284.
[11] *Ibidem*, p. 285.
[12] *Ibidem*, p. 288.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

PIZARRO: Imposibil.
ATAHUALLPA: Crede!
PIZARRO: Dar cum? Cum?... ”[13]

În cele din urmă, Pizarro e spovedit de Atahuallpa după ritualul incașilor pen tru că regele incaș îi oferă speranță în transcendență, în învingerea morții și în ieșirea din timp, o obsesie a conchistadorului spaniol.

Fără să vrea însă, Pizarro este un instrument al istoriei, iar prin el cade Atahuallpa, în ciuda faptului că vrea să îl salveze de la moarte. Nemaiputându-li-se împotrivi oamenilor săi, care cer moartea lui Atahuallpa, Pizarro reuşeşte totuşi să schimbe sentinţa arderii pe rud în cea a spânzurării, pentru a rîmâne întreg, ca tatăl său, Soarele, să îl poată învia. Preţul pentru schimbarea sentinţei este însă botezul creştin. La insistenţele lui Pizarro, Atahuallpa acceptă, îşi reneagă originea divină, se închină Dumnezeului albilor, pierzând orice șansă de a reînvia.

Botezul lui Atahuallpa, reprezintă pierderea autorităţii divine a acestuia şi totodată moartea simbolică a cultului soarelui. Pierzându-şi identitatea, regele incaş moare la vârsta cristică, spânzurat de oamenii lui Pizarro. La modul simbolic oamenii lui Pizarro distrug medalionul soarelui, simbol al regalității incașe și totodată simbolul lor spiritual, moment în care soarele se întunecă. Titlul piesei şi semnificaţiile acestuia trebuie puse în legătură cu acest moment cheie al piesei.

Finalul aduce în scenă transcendența goală și sufocanta lipsă de speranță. În fața trupului mort al lui Atahuallpa, reacția profund umană a lui Pizarro este zguduitoare:

„*PIZARRO: Mincinosule! M-ai tras pe sfoară! Mincinosule!... (o clipă trupul lui bătrân e zguduit de suspine;(...) Nu mai mi-aduci pacea, Atahuallpa (...) Nu-mi mai aduci nici o bucurie, Atahuallpa. Singura bucurie e moartea. Am trăit sfâșiat de ură și dintr-o parte și dintr-alta: acum mor, între ochi orbi și un cer orb. (...) Dumnezeu e doar un nume, scris pe unghia ta, și pentru acest nume încep strigătele și cruzimile. Dar a trăi fără speranța unei existențe ulterioare, și a crea orice Dumnezeu care există, o, asta e fără îndoială o treabă nemuritoare...”*[14]

Acest final îl lasă pe Pizarro deznădăjduit, neputând să creadă în Dumnezeul crud al spaniolilor, dar nici în natura divină a regelui incaș, care nu-și respectă promisiunea în privința învierii. Piesa se încheie cu concluzia amară a lui Martin, martorul și naratorul evenimentelor: „*Așa a căzut Perul. Noi i-am adus lăcomia, foamea și Crucea; trei daruri pentru o viață civilizată*.”[15]

Shaffer creează prin figura lui Pizarro un arhetip uman, conchistadorul spaniol pare mai puţin interesat de cucerirea unor spaţii fizice, însă investeşte în cucerirea unor spaţii spirituale. Aspiraţia lui este de a cuceri nemurirea prin credință și de a învinge moartea prin învierea lui Atahuallpa, care reprezintă o promisiune a propriei învieri. Speranța de a învinge moartea este cea mai puternică speranță umană, însă aceasta i se neagă lui Pizarro în momentul în care vede

[13]*Ibidem*, p. 290-291.
[14]*Ibidem*, pp. 293-294.
[15]*Ibidem*, p. 294.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

că Dumnezeul său nu învie. Astfel, singura certitudine pentru comandantul spaniol rămâne moartea. Incapacitatea omului de a-şi depăşi condiţia şi de a învinge moartea este cea mai sfâşietoare dramă umană.

BIBLIOGRAPHY:

Peter Shaffer, *În căutarea soarelui*, traducerea de Andrei Bantaş, în *Teatru englez contemporan*, vol .1, Prefață de B. Elvin, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1968.

Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, Traducere Dan Popescu, București, Editura Univers, 2002.

Brian Richardson, *Voice and Narration in Postmodern Drama* în *New Literary History* Vol. 32, No3, 2001.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE PASTORAL REVISITED AND THE DECONSTRUCTION OF EROTIC UTOPIA IN COMPUNERE CU PARALELE INEGALE BY GHEORGHE CRĂCIUN

Liliana Truță
Assist. Prof., PhD, Partium Christian University, Oradea

Abstract: This paper follows the way in which Crăciun's first novel highlights the utopian spaces, which will appear all throughout his fiction. The novel is constructed on the tension between the lyrical model of the pastoral and the unpoetic one of reality. The technique of postmodern paraphrase restores meaning to the pastoral, and the auctorial characters become pretexts for ingenious metafictional meditations, typical for this author.

Keywords: paraphrase, utopian space, pastoral, textual androgyny, metafiction.

1. Epurele pentru Longos. Resemantizarea idilei

Oricât ar părea de paradoxală, la prima vedere afirmaţia, perspectiva lui Crăciun în *Compunere cu paralele inegale*, este nu doar una mitică, ci şi antropologică. Suprapunând două modele ontologice, două modele literare, scriitorul descoperă şi un alt contrast, de natură antropologică: omul arhaic şi omul modern, corpul natural şi corpul civilizat. Modelul idilic din romanul clasicismului grec este valorizat la modul romantic, ca paradis mitic, dar remixat în funcţie de programul estetic al scriitorului axat pe estetizarea naturalului, pe o poetică sinestezică şi o poezie a senzaţiilor.

Iată însă proiectul auctorial al romancierului, expus într-un capitol al cărţii sub forma autoreflexivităţii atât de tipice pentru scriitor:

„Citit astăzi, cu mare plăcere, dar şi o continuă, vagă, inexplicabilă nemulţumire, *Dafnis şi Cloe*, unul din primele romane greceşti, o pastorală în proză. De ce plăcere? Pentru că idilismul scrierii m-a încântat pur şi simplu. Ce şoc pentru aşteptările mele de om modern! Iată un roman de dragoste de care am avea şi noi, cei de azi, urgentă nevoie. Prea multe convulsii,prea multe neîmpliniri, prea multă suferinţă în iubirea contemporanilor mei!(din acest punct de vedere, problemele sunt cam aceleaşi şi în cărţi, şi în viaţă). Unde e atât de necesara utopie erotică? Să mai fim şi idealişti din când în când!

De ce nemulţumire, totuşi? Pentru că eu sunt un cititor iremediabil deformat şi, în raport cu proza veacului nostru, scrierea lui Longos (care a trăit prin secolele II sau III chiar în insula Lesbos, unde se petrece acţiunea – nu se cunoaşte nimic precis) pare o schemă destul de abstractă, cu unele detalii abia indicate, pentru o construcţie ulterioară. Toată lumea ştie că idila

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

presupune drept cadru natura, dar în acest roman natura e, paradoxal, prea puţin prezentă. Lipsesc adjectivele, accentele particulare, lipseşte esenţialul: percepţia. Dacă ar scrie cineva o parafrază la textul lui Longos (şi, în fond, de ce n-aş încerca eu acest joc cât se poate de agreabil?)ar trebui să aibă în vedere în primul rând un adevăr de multă vreme ştiut: iubirea transformă totul în jur, simţurile devin mai proaspete, senzaţiile mai violente, reprezentările mai vii. Lumea celui care iubeşte are altă culoare, alte dimensiuni decât lumea omului obişnuit."[1]

Modelul, aşa cum îl vede Crăciun, este, aşadar, o schemă abstractă ce trebuie umplută de substanţă. Sensul parafrazei indicate aici se referă, mai întâi la bogăţia senzorială şi poezia naturii şi descoperirea unui alt clivaj productiv pentru imaginaţia scriitorului, şi anume a faptului că omul comun şi omul îndrăgostit trăiesc în două dimensiuni paralele, universul se reorganizează şi primeşte o altă reprezentare în ochii subiectului marcat de iubire. O poezie a naturii şi una a iubirii care pot înălţa corpul profan, prozaic, cu simţuri comune într-un corp nou, cu percepţii mai vii. Gândirea contrastantă a scriitorului va fi în cel mai înalt grad valorificată în roman, prin oscilaţia între cele două universuri: cel al omului natural şi al omului modern, al omului obişnuit şi al celui îndrăgostit. Paralelele sunt construite între universul utopic şi cel real, şi între două modalităţi de percepţie şi de reprezentare a lumii, generând două romane hibridizate: romanul idilic şi cel modern. Idila, trebuie s-o anunţăm însă din capul locului, se va resubstanţializa sub semnul tragicului, autorul salvând astfel idilismul de naivitatea finalului fericit prin mutaţia categoriei estetice.

Epurele pentru Longos, în număr de patru, sunt capitolele ce rescriu romanul scriitorului grec, fiind o confruntare cu modelul literar, celelalte capitole produc o parafrază mult mai îndepărtată de model, având ca obiect iubirile moderne convulsionate şi marcate de inevitabilul eşec, aşa cum a menţionat scriitorul în notaţiile de mai sus. Ele ar putea fi citite şi independent de modelul idilic parafrazat, dar dobândesc cu adevărat semnificaţie prin confruntarea cu acest model. În plus, ele se leagă de *Epure* prin nenumărate reţele de sens, tematice, senzoriale sau imagistice.

Pentru marcarea contrastului dintre realitate şi utopie, scriitorul recurge şi la registre stilistice total diferite. Dacă în *Epure,* Crăciun creează o adevărată poezie a naturii şi a corporalităţii triumfătoare, glorioase, fragmentele dedicate iubirilor moderne sunt scrise în registru prozaic, ca într-un jurnal de notaţii de cele mai multe ori, într-o construcţie hibridă în care se adună fişe de observaţii, epistole mai mult sau mai puţin legitime, conversaţii, etc., personaje multiple şi voci răzleţite, sub semnul „noii dezordini amoroase", după expresia lui Pascal Bruckner. *Epurele* au însă o coerenţă deplină sub aspect stilistic şi de compoziţie, se organizează fluid-muzical, personajele sunt identice cu sine şi atemporale, fixate prin estetizare într-o încremenire de efigie. Ritmul stilistic înalt este de asemenea constant până la capăt.

Personajele masculine din romanul modern sunt toate personaje auctoriale, cele care vor fi prezente şi în următorul roman al scriitorului, *Frumoasa fără corp*, romancierul fiind atent la unitatea perspectivei prin investirea lui Dafnis cu aceleaşi atribute. La finalul *Epurelor*, autorul lor se deconspiră ca fiind însuşi Dafnis, cel care în tinereţe a trăit această dragoste acaparantă

[1] Gheorghe Crăciun, *Compunere cu paralele inegale*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988, pag. 179-180

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

şi a urmărit pe urmă himera Cloei pierdute toată viaţa. O iubire proiectată în absolut nu doar prin trăirea ei totală, ci şi prin fixarea ei în text.

Prima *Epură* fixează geografia elementară, mitică a spaţiului: pădurea, marea, stejarul uriaş sub care cei doi îndrăgostiţi vor sta tot timpul ne amintesc involuntar de imaginarul eminescian. Crăciun are simţul naturii, ştie să simtă poezia ei, atrăgându-l concreteţea ei pe care o adânceşte miop, privind-o microscopic, de foarte aproape. Una dintre marile ambiţii ale scriitorului e legată de foamea de realitate pe care aici o expoatează la modul absolut. Descriptivul este pentru scriitor o modalitate prin care-şi aproximează o altă utopie, legată de limbajul ca realitate de grad secund ce ar trebui, dar nu poate cuprinde realitatea, nu o poate re-crea în toată bogăţia ei. Poate doar încerca. Refacerea unei vârste de aur, a paradisului natural, sentimentul organicităţii simţite de omul natural sunt refăcute pe calea literaturii, pe calea artificială a limbajului şi Crăciun reuşeşte acest lucru creând o întreagă reţea de senzaţii ce leagă corpul material de lumea tot materială a naturii şi obiectelor. O totalitate re-creată sinestezic, hieratismul ascuns al naturii dincolo de concretul ei inefabil şi magnetic sunt refăcute pe cale poetică.

Întâmplări mai mult sau mai puţin violente sau imprevizibile tulbură doar la suprafaţă şi doar pentru câte un moment această realitate idilică, în care însă echilibrul se restabileşte cu aceeaşi naturaleţe cu care lucrurile par încremenite în atemporalitatea lor, dând celor doi sentimentul că omului nu i se poate întâmpla cu adevărat niciun rău ireversibil. Universul idilic nu este totuşi o realitate închisă, căci insularitatea ei este ameninţată mereu de un exterior primejdios dinspre care poate veni oricând dizolvarea sau prăbuşirea armoniei.

Dafnis posedă puteri orfice de pe acum, puteri de care n-a fost conştient până acum şi nu va deveni conştient de acest dar decât la urmă, în epilogul de la sfârşit unde şi-a consemnat deja experienţa vieţii sale într-o formă literară. Nu îndrăgostitul Dafnis, ci scriitorul Dafnis va eterniza povestea, însă naşterea celui de-al doilea nu va fi posibilă fără prima, fundamentala experienţă a primului.

În universal idilic creat, motorul seducţiei sunt cuvintele, aşa cum tot cuvintele lui Dafnis o învăluie pe Cloe încă înaintea braţelor, atunci când, stând sub stejarul bătrân, Dafnis îi spune o poveste în care o lasă pe Cloe să se topească. Mai întâi cuvintele, aşadar, abia pe urmă revelaţiile trupului.

Trezirea senzualităţii, descoperite cu nesfârşită mirare , se traduce sinestezic şi printr-o avalanşă de imagini care produc un vertij natural, contemplarea corpului Cloei şi atingerea lui producând o prăbuşire în carne absorbită de abis. Natura se prăbuşeşte apocaliptic, intră într-un vertij agonic, pentru că toate senzaţiile legate de erotismul trupului, de senzualitate, se leagă cumva de o percepţie a agonicului, a căderii într-o moarte spasmodică, fericită, revelaţia corpului celuilalt ducând la o fluidizare, pierdere ameţitoare a sinelui în abisul totalităţii, asemănătoare cu moartea.: „... sunt o plutire în apa îmbătătoare a mării, ca deodată să te retragi speriat, ameţit ca din faţa unei prăbuşiri în abis.”[2]

Sentimentul thanatic ce acompaniază frisoanele de maximă intensitate ale iubirii şi dorinţei este prezent şi în episodul în care, după ce a fost muşcată de un şarpe, Cloe este salvată

[2] Ibidem, pag. 20

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

de Dafnis, care-i crestează rana şi scoate de aici cu gura sângele otrăvit. Gustul otrăvii şi al sângelui îl umple pe Dafnis de sentimentul voluptăţii, ca „după un sărut ameţitor."

Iubirea ţine laolaltă universul, despărţirea îl dezmembrează şi-l aruncă în haos. Fără Cloe, existenţa îşi pierde sensul, dar Dafnis se desprinde şi de natura cu care, prin iubire, fuzionase. Acum, se simte singur într-un univers ostil, căruia nu-i mai simte pulsul, lumea se închide în sine pentru că şi simţurile care îl legau pe erou de ea se închid, muzica lumii devine cacofonie.

Romanul construieşte şi utopia creaţiei. La început, fără să-şi dea seama ce face, Dafnis ridică de pe jos o bucată de lut roşcat pe care începe să-l frământe şi să modeleze un câine, figurile create se multiplică apoi la nesfârşit, din mâinile sale ieşind o multitudine de forme, întregul univers fiind re-creat de mâinile lui Dafnis, mult mai viu acesta decât realitatea concretă. O lume întreagă adunată la picioarele Cloei, aşteptând ca suflarea ei să le dea viaţă. Ni se înfăţişează în acest episod o întreagă cosmogonie pe care scriitorul o creează în interiorul unei scheme idilice şi pe care o irigă cu sângele mitului. Mitul creatorului, căutând prin creaţie androginia esenţială a lumii, întoarcerea ei la unitatea dintâi, lumea ca o creaţie a lui eros, ca energie ce curge prin infinitul de forme între cei doi poli, masculin şi feminin, iată o imagine arhetipală a întregii creaţii crăciuniene:

Următoarea figură pe care o modelează fără să ştie Dafnis este chiar un androgin, o fiinţă de o frumuseţe nepământească, modelată în lut prin inspiraţia primită de la zei, fiinţă ce are şi trăsăturile Cloei, şi pe ale lui în egală măsură, de o frumuseţe ce se află dincolo de cuvinte, şi este puterea ce se află la baza tuturor celor ce există, marele clocot al vieţii care le-a zămislit pe toate.

Cuvintele nu sunt capabile să exprime miracolele existenţei umane, ele pot fi doar trăite plenar sub forma unei stări poetice înalte care transformă lumea din jur, şi se formulează aici o altă utopie, cea a cuvintelor care ar trebui, dar sunt incapabile să îmbrace miracolele existenţei : „ ce este dragostea? Ar fi putut ea să răspundă. Nu exista un răspuns, exista doar o mirare, o bucurie, un vuiet enorm şi neauzit, o izbucnire vie de culori nemaivăzute vreodată, aceleaşi şi de fiecare dată altele, uluitoare, proaspete, fierbinţi."[3]

Cele două utopii se definesc aici prin complementaritate şi analogie, expresia lor metaforică fiind prezentă în imaginea pânzei de păianjen, contemplată de Cloe în timp ce insecta o fabrică, el fiind creatorul iluziei, al mirajului frumuseţii, pânza devenind însă şi o capcană ucigaşă pentru vietatea ce se lasă fascinată de strălucirea ei. Aşa este şi capcana lui Eros, şi cea a literaturii:

Finalul *Epurelor* îi este dedicat autorului care s-a proiectat în romanul idilei prin personajul lui Dafnis, lepădânu-şi pielea la sfârşit, aplecat asupra scriiturii care înnegreşte pagina cu semne şi rostind în minte adevăruri spuse de literatură, citând. Meditând asupra prăpastiei dintre adevărurile şi legile existenţei umane şi incapacitatea cuvintelor de a le

[3] Ibidem, pag. 289

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

acoperi. Singure simţurile sunt adevărate , „sunt acolo în carne, sigure şi neînşelătoare, încă vii şi deschise la frumuseţea celor ce trec”[4]

La sfârşit, după ce şi-a scris povestea tristă de dragoste, Dafnis îşi dă seama că tot timpul a trăit cu iluzia că literatura şi adevărurile formulate prin cuvinte pot vindeca şi durerile existenţei. Dar cuvintele nu vindecă, şi credinţa în ele a fost o altă utopie după pierderea iubirii unice, pe care a căutat-o toată viaţa, cu speranţă reînnoită:

Golul existenţial a fost salvat în frumuseţea amară a acestei poveşti triste de iubire, rămasă în forma ei iluzorie, himerică şi pentru că rămăsese neîmplinită. Iubirea şi literatura, cele două mari utopii romantice ale autorului, sunt ambele, în egală măsură, căutări ale frumuseţii eterne:

„ Căci nimeni n-a scăpat cu totul şi nu va scăpa vreodată de dragoste, cât va fi frumuseţe în lume şi ochi care s-o vadă.”[5]

2. Căderea din paradis şi deconstrucţia utopiei erotice

Nu doar *Epurele* sunt însă parafraza romanului idilic, ci şi romanul modern, care deconstruieşte utopia şi cercetează căderea din paradisul idilei în colbul realităţii. Omul modern, aşa cum am văzut la începutul acestui capitol în reflecţiile scriitorului referitoare la programul de a scrie un roman-parafrază este omul gândirii, intelectualizarea excesivă ucigând simţurile vii, care sunt singura certitudine la care se referă vocea auctorială de la sfârşitul *Epurelor*. Pierzând sentimentul organicităţii, omul modern pierde trăirea înaltă, care i se arată însă de fiecare dată doar când este cucerit de sentimentul iubirii.

Personajele romanului modern sunt personaje auctoriale, că este vorba de Vlad Ştefan, Teohar, sau Laur, aşa cum tot un personaj auctorial va deveni şi Dafnis la sfârşitul *Epurelor*. Utopia iubirii şi utopia literaturii cresc din acelaşi trunchi şi se alimentează reciproc.

Întâlnim în această carte câteva din procedeele desfăşurate şi în cărţile târgoviştenilor: exerciţiile de imaginaţie ca broderii de improvizaţie pe marginea realităţii, micile naraţiuni născute din faptul mărunt de viaţă, non-evenimenţialul ce captează forţa şi energia vieţii înseşi, nesfârşitele autoironii auctoriale, rostite, eventual de gura unor personaje ce sunt multiplicări ale autorului etc.

Într-una dintre prozele acestui roman modern,un personaj auctorial, Vlad caută textul, imaginând o sfâşiere a tapetului sub care se află cuvintele căutate. O imagine alegorică a parafrazei propuse, a suprapunerii de texte şi personajul acestui text va fi el însuşi, omul din faţa peretelui, „un om îngrozit să descopere că viaţa sa transformată în literatură se află acolo, dedesuptul epidermei albăstrii cu vinişoare verticale.”[6]

[4] Ibidem, pag. 302
[5] Ibidem, pag. 308
[6] Ibidem, pag. 11

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

O altă piesă, *Hello, my friend*, este o replică modernă la *Epure*, comunicând cu textul idilic printr-o serie de imagini demitizante: tânărul surprins aici este o replică modernă a lui Dafnis, cu trupul ars de soare, scăldat în apele mării, încercând să-şi umple timpul până la întâlnirea pe care şi-a dat-o cu o fată cunoscută aici, pe litoral. Sentimentul artificiului narativ este semnalat în permanenţă, în paralel cu artificiul lumii moderne. Descrierea mării în sezonul estival este una voit livrescă, prin trimitere la imaginea mării descrise în *Epure*: „ Marea era albastră, vânătă, ca într-o carte. Ca într-o pagină de carte în care marea mai fusese descrisă o dată."[7]

Imaginea forfotitoare a naturii, percepută în toată bogăţia ei lacom-senzorială în *Epure,* este înlocuită aici cu fojgăiala aprinsă a sezonului estival, defilarea pestriţă, caragialiană a umanităţii marcate de urbanism, aspect ce dă din nou perspectiva antropologică asupra omului care nu mai trăieşte organic natura, ci doar o vizitează. Pentru omul modern, poezia naturii nu mai există, ea fiind în permanenţă pervertită de imagini literare, clişee şi parafraze ameninţate de pericolul kitsch-ului.

Intelectualizarea trăirii perverteşte sentimentele acestor cupluri moderne, dar din acest gol se ridică în permanenţă şi o altă idee: eşecul inevitabil al oricărei iubiri şi salvarea prin literatură. Toate relatările din romanul modern urmăresc vârsta de aur a unor iubiri şi căderea apoi în deziluziile eşecului. Pe măsură ce avansăm însă în relatările despre aceste iubiri, personajele auctoriale încep să prindă forţă şi, din golul acestor eşecuri începe să se desprindă din ce în ce mai energic idealul literaturii. Astfel, un personaj auctorial este şi Teohar Maximov, prins într-o căsnicie deja consumată, relatând momente conjugale ridicole, autenticiste, ca dormitul în pat „înveliţi separat". Imagine metaforică a androginului scindat.

Interesant este că, de-a lungul romanului se configurează, dacă privim cu atenţie, în mai multe naraţiuni, inclusiv în *Epure*, un anume tip de moment privilegiat. Mulţi dintre eroi sunt surprinşi în timpul dilatat al aşteptării. Acest timp magic, de graţie, este umplut fie cu felii de realitate, fie cu literatură. În aşteptarea iubitei, eroii fac literatură, chiar contemplând realitatea o fac tot cu acest scop. Şi în interiorul acestei teme migratoare de la o naraţiune la alta, cum ar fi *Oglindă purtată de-a lungul unui drum* sau *O sută optzeci de minute,* iubirea şi literatura sunt coprezente. Şi în urmărirea lui Laurian scriitorul experimentează felul în care un eveniment interior, un sentiment deformează sau modifică percepţia asupra lumii din jur. Lumea urbană însă nu integrează, ca natura în *Epure,* ci te înghite. Zgomotul străzii, stridenţele, ei, faptele ei mărunte presupun o captivitate: „ Mulţimea te aspiră, te înghite placidă, eşti un captiv al pieţei, al vitrinelor ei, al marelui puhoi multicolor."[8]

Naraţiunea se încheie cu o imagine pregnantă, de ordin simbolic, corespondent al acelui moment din *Epure* când Dafnis cioplește în lut chipul androginului materializat în figura lui Eros. Imaginea din finalul naraţiunii sugerează lipsa de substanţă a acestui mit, o imagine

[7] Ibidem, pag. 31
[8] Ibidem, pag. 118

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

parodică a celor două jumătăţi din care se compune sfera ideală a androginului: „ Iar dincolo, pe masa bucătăriei, două jumătăţi sleite de lămâie ca două emisfere moi şi reci.” [9]
Intervenţiile auctoriale sau chiar luciditatea şi autoironia personajelor, totuna, sunt mărci ale unui scepticism urmat de convingerea că nicio utopie nu poate dura decât în spaţiul literaturii, doar aici ea poate fi salvată de asaltul realităţii.

Iată că androginul modern şi-a pierdut respiraţia înaltă, transformând totul în interogaţie şi îndoială, un androgin mutilat, monstruos, în care jumătatea masculină sau feminină nu mai pun întregul la comun, ci doar părţi, fragmente ale acestui întreg.

BIBLIOGRAPHY

Gheorghe Crăciun, *Compunere cu paralele inegale*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988

Competiţia continuă. Generaţia 80 în texte teoretice antologie de Gheorghe Crăciun, Editura Vlasie, Piteşti, 1994

Dicţionar analitic de opere literare româneşti, coordonator Ion Pop, vol. I-II, ediţie definitivă, coordonare şi revizie ştiinţifică Ion Pop, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999

Muşat, Carmen, *Perspective asupra romanului românesc postmodern şi alte ficţiuni teoretice,* Editura Paralela 45, Piteşti, 1998

Idem, *Strategiile subversiunii*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2002

Petrescu, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1996

Spiridon, Monica, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun, *Experimentul literar românesc postbelic*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998

Holban, Ioan, *Profiluri epice contemporane*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2008

Oţoiu, Adrian, *Trafic de frontieră. Proza generaţiei 80.Strategii transgresive*, vol. I, Editura Paralela 45, Piteşti, 2000

Idem, *Ochiul bifurcat, limba şaşie. Proza generaţiei 80.Strategii transgresive*,vol. II, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003

Perian, Gheorghe, *Scriitori români postmoderni*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1996

Podoabă, Virgil, *Metamorfozele punctului. În jurul experienţei revelatoare*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2004

[9] Ibidem, pag. 143

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. III, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984

Idem, Ibidem, vol. IV, Editura Cartea Românească, 1989

Simuţ, Ion,, *Europenitatea romanului românesc contemporan*, Editura Universităţii din Oradea, Oradea, 2008

Trupul ştie mai mult. Explorări critice în biografia şi opera lui Gheorghe Crăciun, coordonatori: Andrei Bodiu şi Georgeta Moarcăş, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj, 2012

Ţeposu, Radu G., *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1993

Ursa, Mihaela, *Optzecismul şi promisiunile postmodernismului*, Editura Paralela 45, Piteşti,

1999

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

GASTRONOMIC CULTURES AND CULTURAL IDENTITIES: THE CASE OF KÜRTŐSKALÁCS

Nagy Imola Katalin
Assist. Prof., PhD, Sapientia University of Cluj-Napoca

Abstract: Kürtőskalács or chimney cake is a Hungarian bakery specialty, made from sweet, yeast dough, rotated on a bar and baked above charcoal, while lubricated with melted butter. The Hungarian name kürtőskalács has two etymological explanations, and it has a lot of synonyms. By the end of 18th century kürtőskalács became popular on all Hungarian speaking regions, a defining element of both civilian and folk cuisine. The very first written recipe dates back to 1784, when Gazda Aszszonyi Böltseségnek Tárháza, Dániel Istvánné Gróf Mária Mikes's cookery book was issued, although the word had been mentioned in much older documents. The name kürtőskalács has not penetrated the Romanian language yet. The words used by Romanians are either transcriptions or borrowing, or adapted or coined variants (cozonac secuiesc, colac secuiesc) or even calques (the case of tulnic, which is used to echo the phonetic similarity of kürt (trumpet) and kürtő (chimney stove) in Hungarian, as tulnic means a kind of trumpet). The recipe of chimney cake is not listed in Romanian cookbooks, an exception being Lucreţia Oprean's Bucătăria românească. In this study we wish to take a look at the history of this product, the history of the words related to it, taking into account one of the most interesting parts of gastronomic literature, i.e. the history of cookery books. It is certain that kürtőskalács has become a popular marker of cultural identity, that is why we consider that a closer look at the history of the term and a linguistic and cultural approach might be useful for specialists and the lay public as well.

Keywords: Kürtőskalács, cozonac secuiesc, cookery book, cultural identity, gastronomic history, culture-bound element, semantic void

Kürtőskalács or chimney cake is a Hungarian bakery specialty, made from sweet, yeast dough, rotated on a bar and baked above charcoal, while lubricated with melted butter. It is certain that *kürtőskalács* has become a popular marker of cultural identity, that is why we consider that a closer look at the history of the term and a linguistic and cultural approach might be useful for specialists and the lay public as well. The name *kürtőskalács* has two etymological explanations. One of these two competing explanations is that its name hints to the name of the stovepipe chimney, around which, tradition says, the dough was rotated until it was baked. Later the dough was rotated around a wooden or metal barrel and which was continually rotated over hot coal until the sugar melted into caramel. This crispy layer of melted sugar gives the caramel flavor of the cake. "Three variants of kürtőskalács can be distinguished, which are nonetheless, manufactured in a similar way... Kürtőskalács is made of a relatively hard and dry yeast-dough. A "twine" of dough is wrapped around the length of the spit, and then the spit with

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

the strip of dough on it is rolled in sugar. Before or during baking, it's brushed with melted butter. The cake is ready when its surface has an even, brownish–red color… Among pastries that are most closely related to kürtőskalács, the Transylvanian Saxon Baumstriezel has a cylinder shape, rather than a helix. Skalicky Trdelnik from Slovakia (formerly Upper Hungary), as well as Trdlo/Trdelnice/Trdelnik from the Czech–Moravian region, differ from kürtőskalács in that there is no caramel sugar glaze applied to their surface."[1]

Ferenc Pozsony, in his article *A székely kürtőskalács* (2013) refers to Gyula Csefkó who identifies the etymology of *kürtőskalács* with *kürt* (horn), and toAttila Szabó T., who explains the term with the help of *kürtő* as the right etymon of chimney cake. He argues that the scholar from Cluj had studied Dávid Baróti Szabó's *Kisded Szótára* (1792), and his *A magyarság virági* (1803), where he found the compounds and synonyms of *kürtőskalács* under the heading *kürt:* „*Kürtős Kaláts, botra tekerts, bot-kaláts, rudas fánk"*[2]. Szabó T. states that *kürtőskalács* is the name most frequently used in Seklerland, whereas *botkalács*és a *rudasfánk* are forms used only outside of Transylvania,

According to Zaicz's etymological dictionary, the term *kürtőskalács* was first recorded in 1787[3], whereas the noun *dorong*, is of Slavic origin and it must had entered the Hungarian language before the 10th century.[4] Attila Szabó T. in his study, *A szó és az ember*[5] mentions the usage of the word *kürtöskalács* with reference to the tool with which this bakery product was prepared. According to Szabó T. Attila et al (2000, 710-711) the name *kürtöskalács* was first used in written records earlier, in a 1723 letter sent by Countess Ferrati Lajosné Kálnoki Ágnes to Apor Péterné Kálnoki Borbála.

As Szabó T. puts it, the Hungarian name which survived up to now, comes from the name of the chimney-stack (*kürtő*), a viewpoint sustained by the fact that the Saxons living in Transylvania call this cake *Schornsteinkuchen*, which is a calque of the Hungarian compound noun *kürtőskalács*. „The etymology of the name refers to a stove chimney, since the fresh, steaming cake in the shape of a truncated cone resembles a hot chimney. This opinion is shared by Attila T. Szabó, scholar and philologist from Cluj/Kolozsvár: "...When cake is taken off from the spit in one piece, it gets the shape of a 25-30 cm long vent or tube. Since cake preserves

[1] http://research.omicsgroup.org/index.php/K%C3%BCrt%C5%91skal%C3%A1cs

[2] http://www.kurtos.eu/dl/KurtosSZNM2013.pdf

[3] **kürtőskalács** [1787] Összetett szó. Előtagja a *kürtő* 'kémény' főnév *-s* képzős alakja, utótagja pedig a *kalács* főnév. Az elnevezés alapja egyrészt a sütemény formája, másrészt pedig elkészítési módja volt. A kürtőskalácsot ugyanis kéménnyel ellátott nyílt tűzhelyen sütötték.

[4] **dorong** [1291–1294 tn. (?), 1519] Szláv jövevényszó, vö. óegyházi szláv *drYg* 'furkósbot', horvát-szerb régi nyelvi *drug* 'rúd', szlovák *drúk*, orosz nyelvjárási [drjuk]: 'ugyanaz; furkósbot'. A szláv szavak indoeurópai eredetűek, vö.óskandináv *drangr* 'a földből kiálló kő'. A szó belseji *n* arra utal, hogy a kölcsönzés a 10. század vége előtt történt,

[5] HOLT ÉS HALÓDÓ SZAVAK, VÁLTOZÓ JELENTÉSEK, mek.oszk.hu/09500/09522/pdf/a_szo3.pdf, *Kürtöskalács, kürtöskalács:* MNy. XLVI, 269—271. — A fejtegetések 4. pontjában említett *kürtöskalácssütö fa* két székelységi példányának képét 1. MNépr.' I, 84. Ezek, úgy látszik, teljesen fából (az egyik cserépbevonattal) készültek. A tőlem ismert közép-erdélyi sütőeszköz-példányoktól anyagukban is, alalcjuk zömökebb voltában is különböznek., p., 354

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

shape when served for both family and guests, consumers are faced with this typical, vent-like image of cake tearing off in strips. It is obvious that "etymology must be closely related to the vent shape of cake". Throughout the centuries, miscellaneous alternate names and spellings of "kürtőskalács" have been used. More references were mentioned even in the 19th century (e.g. dorongfánk/spit-donut or botratekercs/stick roll-up or botfánk/stick-donut). The name "kürtőskalács" has a Transylvanian origin and became popular only by the middle of the 20th century. Until the end of the century it had different spellings (e.g. spelt with ‘ö’ as in ‘kürtös kalács’ or in two words, as in ‘kürtős kalács’. As far as we know the present name, "kürtőskalács", first appeared in a cookbook, published by the book department of 'Brassói Lapok’ (Transylvanian gazette of the time) in 1926.”[6]

Fact is, that another, even earlier name of this product was *kürtösfánk*, recorded 1679 (*Kürtös Fánk sütéshez való fa, Uzdiszentpéter, Bajoni János inv. 63*). Further recordings of the word occured in 1806, 1807, 1804.) Among related word recordings: 1792- *Kürtös kalács forma*, 1761, *Kürtös kalács formájú*, 1761, *Kürtös kalács sütő*, 1810, 1816, 1840, 1851, etc.

[6]http://research.omicsgroup.org/index.php/K%C3%BCrt%C5%91skal%C3%A1cs

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

(Szabo T, 2000, 711-712).[7] Füreder Balázs in an article published in 2013[8] reinforces Szabó T's findings, according to which the term*kürtőskalács* was far earlier in use in Transylvania, its first written record being linked to the village of Úzdiszentpéter, where, during one of the inventories an object used for baking chimney caked was put down.[9]

In *Régi magyar glosszárium. Szótárak, szójegyzékek és glosszák egyesített szótára* the term *kürtösasszony-mesterség* is listed (in a literal translation *chimney woman*, most probably meaning *chimney cake baking woman*, as the other possible interpretation, *woman who plays the horn*, is very unlikely, given the specific, masculine features of this musical instrument). *Kürtösasszony-mesterség* is a word first recorded in *Gyöngyösi Szótártöredék*, in 1560 (Berrár-Károly, 1984, 442), a fact which might take the term under analysis further back in history.

Ferenc Pozsony in *A székely kürtőskalács* mentions some other early records of the word, listed by Szabo T Attila, such as a 1772 inventory from the Mikó family (conforming the

[7]kürtőkalács-sütő cserép cserép borítású kürtőskalácsfa; unealtă/instrument de lemn folosit la coacerea cozonacului secuiesc; Baumkuchenholz mit irdenem Überzug. 1772:
Kürtő kaláts Sütő tserép [Kv; MkG]. kürtőkalács-sütő fa kürtőskalács-fa; unealtă/instrument de lemn folosit la coacerea cozonacului secuiesc; Baumkuchenholz 1744:
Kürtő kaláts sŭtŏ fa [Szentdemeter U; LLt Fasc. 67]. — Vö. a kürtőskalács-sütõ fa címszóval.
kürtősfánk-sütés kürtőskalács-sütés; coacerea cozonacului secuiesc; Backen von Baumkuchen. 7679: Kür- tős Fánk Sütéshez való fa nro 1 [Uzdisztpéter K; TL. Bajomi János inv. 63]. kürtőskalács kürtőkalács; cozonac secuiesc; Baumkuchen. 1806: 6 után osonálván elmentünk Déési Úrhoz Klára köszönteni ot kürtös kalatsot ettünk [Dés: KMN 325]. 1807: Kis Papáék haza jöttek Benedekről békességgel kürtőskalátsal [Dés; KMN 350. — aA várossal tőszomszédos Szentbenedekről]. 1808: Esmérem a Hegy Farki Nyékuláj Molnárt .. Palatsintát és Kürtös Kalátsat tudam hogy eleget sütettek [Sóakna/F.oroszfalu MT; Born. G. IX. 3]. 1814: az azon földből termendő Búzából nem fognak Kürtös Kalatsot enni az Arendatorok [Dés; DLt 174]. — Vö. a kürtõkalács címszóval. L. kürtõkalács al. a jegyzetet. kürtőskalács-ſorma cserép borítású kürtőskalács-fa; instrument de lemn folosit la coacerea cozonacului secuiesc; Baumkuchenholz mit irdenem Überzug. 1792: Kürtös kaláts forma [TL Conscr.]. 1793:
Kürtös Kalats forma [Kv; i.h.]. kürtőskalács-ſormájú kürtőskalács-alakú/szerü; de forma cozonacului secuiesc; baumkuchenförmig/artig. 1761: Kürtös Kaláts formájú földbe való föld Tsatorna Nro 10 [Vessződ NK; JHb XXIII/31. 27]. kürtőskalács-sütő (cserépborítású) kürtőskalács-fa; unealtă/instrument de lemn folosit la coacerea cozonacului secuiesc; Baumkuchenholz (mit irdenem Überzug). 1840: Egy Cserép Kürtös Kaláts Sütőt Bajnotzi László (vett meg) 10 xr [Dés; DLt 456]. 1850 k.: kürtös kalács sütő 1 f 40 kron vétetett [Pk 2]. kürtőskalács-sütő fa kürtöskalács-fa; instrument/ unealtă de lemn folosit la coacerea cozonacului secuiesc; Baumkuchenholz. 1810: Egy Kürtös koláts sŭtŏ fa | Egy kürtös kalats sütő fa xr 16 [Mv; MvLev. Trincseni Mihály hagy. 19]. 1811: égy Kürtös kaláts sütő fa [Mezőőr K; MkG]. 1816: Egy kürtös kaláts Sütő fa [Varsolc Sz; Born. IV. 41 Bornemisza Krisztina conscr.]. 1822: Egy Kürtös Kaláts Sütő fa [Nyárádsztanna MT; MvLev. 8 br. Gyalakuti Lázár József udvarház-leír.]. 1827: Kürtös kaláts sütő fa tserepével 1 [F.zsuk K; SLt Vegyes perir. P.Horváth Kánöly inv.]. 1849: AÍZ élés kamáraba .. égy Kürtös Kaláts sütő Fa [Somkerék SzD; Ks 73/55]. 1851: Egy nagy fejér fenyő fa láda benne . egy kürtös kaláts sütő fa [Dés; DLt az 1852. évi iratok közt].
kürt-sütő fa kürtőskalács-fa; instrument/unealtă de lemn folosit la coacerea cozonacului secuiesc; Baumkuchenholz. 1819: Egy kürt Sütő Fa [Mv; MvLev.]

[8]Füreder Balázs,A kürtőskalács készítésének változásai (A kürtőskalács története a magyar nyelvű szakácskönyvek alapján), Acta Siculica 2012–2013, 667–674, www.sznm.ro/acta2012/667_674_fureder.pdf.

9 1679-ből az Erdélyi Fejedelemség Kolozs vármegyéjének Úzdiszentpéter nevű falvából származik: „Kürtős Fánk Sütéshez valo fa nro. 1".4 Hantz Péter – Pozsony Ferenc 2013.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

existence of a „*Kürtő kaláts Sütő tserép*" in their household), a 1773 document from László Teleki's archives („*Kürtős kalats forma")*, an 1811 inventory from Mezőőr (*Kürtős kaláts sütő fa*"), 1811 document from Trintsini Mihály's house from Targu-Mures („*Egy Kürtős koláts sütő fa*"), 1822 Gyulakuti Lázár József's mansion from Nyárádszentanna („*Egy Kürtős Kaláts sütõ fa*"), 1827 in Petrichevich Horváth Károly's castle from Felsőzsuk they had an item called „*Kürtős koláts sütő fa tserepével*".[10]

One of the most important outcomes of our research upon the history of chimney cake is the fact that what is known today as *kürtöskalács,* has had a lot of parallel names or synonyms over the past centuries. We have gathered the following synonyms of *kürtöskalács*: *kürtös kalács, kürtös, kürtős, dorong fánk, dorongos fánk, durungfánk, dorongfán sütött kalács botfánk, botratekercs, kürtősfánk rudasfánk, kürtőspánkó, formabeli, tökébélés, hengerfánk.*
According to *Régi magyar szavak magyarázó adatbázisa. Kihalt, elfeledett és kiveszőben lévő szavak, szóalakok és szójelentések magyarázata,* a volume dedicate to the history of old, archaic words*kürtősfánk*and *kürtőskalács* are perfect synonyms.Some authors[11] mention that *kürtös kalács* was also known with the names*botratekercs vagy dorongfánk, kürtőskalács, kürtősfánk, kürtőspánkó* or simply *kürtős*.
Bán Jánosné, Béla Nagy J. and István Léstyán in their *Kürtös vagy kürtös kalács?,* published in*Magyarosan, nyelvmívelő folyóirat* (1947, 54) also reinforce the plurality of names in the case of *kürtös kalács* (a *kürtös fánk* vagy *kalács, botratekercs),* but they deny that *dorongfánk* could be the same as*kürtös kalács*, only on the premise that the form *durungfánk* has been collected in Veszprém county.As Dalos György puts it**,** several names of kürtőskalács (*kürtőskalács, kürtősfánk, kürtőspánkó)* werein use in the eastern parts of the Carpathian basin, and *dorongfánk, botratekercs* were used in the western parts (Dunántúl) . Almost all authors agree that kürtőskalács was first prepared in nobiliar housholds.[12]
István Grencsy mentions the synonyms *formabeli* (kalács), *kürtös kalács, botra tekercs, tökébélés*[13]. Károly Viski in *Magyar nyelvőr* (1955. jan. — marc, 230) mentions the names *botratekert* and *kürtöskalács*[14].

In the 1909 edition of *St Hilare Józefa-féle Képes pesti szakácskönyv, (A valódi szakácsság vagy legújabban átvizsgált és tökéletesített képes pesti szakácskönyv, saját sokszoti kísérletek után érthetően és pontosamn leírta és kiadta St. Hilare Józefa, huszonkilencedik, a legújabb szakácsvényekkel, a felszeldelés mesterségével, valamint a modern asztal terítésével*

10 http://www.kurtos.eu/dl/KurtosSZNM2013.pdf
[11]http://karpatmedence.net/targyineprajz/taplalkozas/351-egy-majdnem-hungarikum-a-kurtskalacs

[12]http://mek.niif.hu/02100/02115/html/3-1094.html

[13]*Formabeli* (kalács), *kürtös kalács, botra tekercs, tökébélés* (mind-három annak a tésztának szemléltető neve, melyet fára csavarva és forgatva sütnek

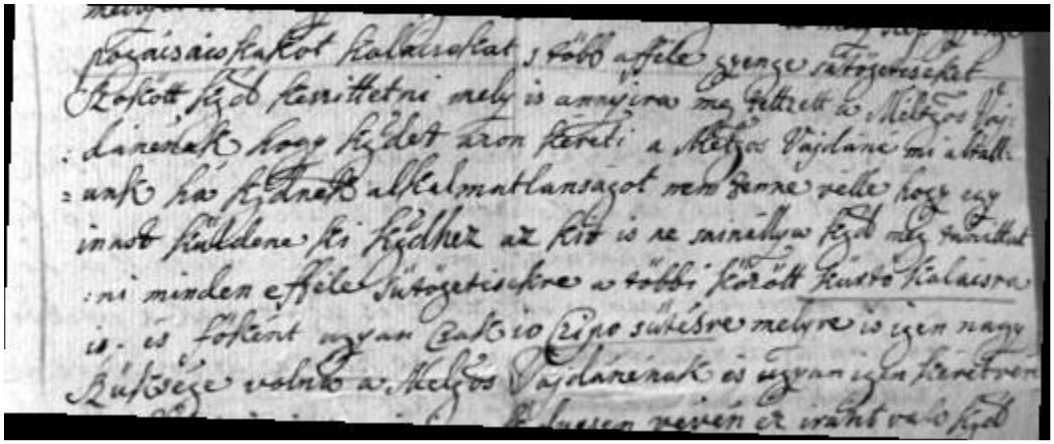
[14] Viski Károly in MAGYAR NYELVŐR, 79. ÉVFOLYAM 1955. JAN. — MÁRC. I. NEGYEDÉVI SZÁM p. 230 Életfa. Viski Károly szerint a *botratekert* és *kürtöskalács* is ilyen szabású sütemény (Népr. Ért. 1932, 120. jegyz.).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

bővített kiadás, gondosan átdolgozta és bővítette Wiesner Emil), on page 250 the recipe of *hengerfánk* is provided (St. Hilaire, 1909, 250), which is, in fact, in point of ingredients and procedure of preparation, chimney cake.

In *Magyar tájszavak és népies lexikai elemek adatbázisa. 25000 tájszó és népies szó magyarázata, köznyelvi értelmezése, gyakran ekvivalens szinonim szóval*the terms*botratekercs*, *dorongfánk* and *kürtöskalács* are total synonyms.

The very first recorded mentioning of the word *kürtöskalács* (in a document which survived) dates back to 1723. A lot of sources[15] quote Szabó T.'s reference as it was published in his *Erdélyi Magyar Szótörténeti Tár*, reproducing the letter sentbyÁgnes Kálnoki to Apor Péterné Kálnoki Borbála on the 22nd December 1723. In this letter, countess Feratti Bertalanné, Kálnoki Ágnes (living in Iasi, in the court of the Moldavian prince), tells her aunt living in the Transylvanian village of Torja, Apor Péterné Kálnoki Borbála, that the wife of the Moldavian prince would like her to send them the recipe of chimney cake.



"A méltóságos vajdáné kéreti… mely inas felől igérte kegyelmed jó akaratyját, hogy megtaníttatja, most postákkal kiküldötte, kérvén kegyelmedet… ne sajnálja kegyelmed annyi jóakaratját, mind cipósütésre és egyéb gyenge sütögetésekre és kürtő kalácsra megtanítani."[16]

The very first complete chimney cake recipe (the one which is used as an argument by the Romanian Ministry of Agriculture in their attempt to patent it as traditional Romanian product, or, more specifically, as a PGI product[17]) is dated 1784. This document, written in Hungarian,

[15]http://karpatmedence.net/targyineprajz/taplalkozas/351-egy-majdnem-hungarikum-a-kurtskalacs

[16]http://www.kurtos.eu/dl/kurtos_konyv.pdf

[17]http://www.jurnalulromanesc.at/kurtos-kalacks-produs-romanesc/

http://adevarul.ro/news/societate/cozonacul-secuiesc-produs-romanesc-1_56eb4c2f5ab6550cb8f5f082/index.html

http://stirileprotv.ro/stiri/actualitate/kurtos-kalacs-produs-romanesc-autoritatile-vor-recunoasterea-in-ue-a-celebrului-cozonac-ca-produs-cu-origine-protejata.html

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

can be found in Countess Mária Mikes's cookery book: *Gazda Aszszonyi Böltseségnek Tárháza. Dániel Istvánné Gróf Mikes Mária*. "The first known recipe of Kürtőskalács originates from Transylvania, included in the 1784 cookbook of Countess Mária Mikes of Zabola ("'kürtős kaláts' à la Mrs. Poráni"). It makes no mention, however, of sweetening of any kind in the preparation. A recipe from the cookbook written by Kristóf Simai in 1795 in Upper Hungary (present-day Slovakia) first mentioned "sweetening subsequent to baking". *Trdelnik from Szakolca* is based on similar preparation, with the cake surface covered in chopped nuts (e.g. walnut, almond) before baking, and sugar that is added only subsequent to baking."[18]
What we know for certain about Mária Mikes's cookery book is that the writer is unknown, the complete title is *A Gazda Aszszonyi Böltseségnek Tárháza. Az az Külömbféle Sütemények, Étkek Liktáriumok, és más Szükséges dolgok készíttésének Tudománya Mely Meltoságos Groff Mikes Mária Aszszony eő Ngá Némely jedzéseibõl, egyben Szedettetett és ugyan az eő ngá Számára irattatott 1784 Esztendőben*, and that it was written in 1784.
It includes 376 recipes overall, it has three main parts and two secondary or hidden chapters. Part of this book is a reproduction of an older cookery book, *Szakáts Könyvby M. Ts.* **(**1743). Mikes's cookery book (1784) presents many *kalács* recipes. This 1784 cookery book provides the first written record of the chimney cake's recipe, called *Poráninė módja szerint kürtőskalács* (chimney cake as Mrs. Poráni makes it). Thus, this 1784 cookery book which includes a lot of

---

Ministrul Agriculturii, Achim Irimescu, declara zilele trecute următoarele: „Produsul kurtos kalacks este un produs românesc atestat din 1784 ca fiind realizat de o doamnă de naţionalitate română, dar cu cetăţenie maghiară din Transilvania. Romînca din Transilvania despre care vorbeşte ministrul s-a numit doamna Poráni. Singura localitatea cu acest nume pe care am găsit-o se află în Cehia. Tot ce ştim despre dînsa este că a fost doamna, adică soţia lui Poráni. Putea avea orice etnie.

Domnul Poráni teoretic ar fi putut să aibă etnie română, dar practic e puţin probabil. Despre etnia doamne Poránia nu ne putem pronunţa din singura sursă pe care o avem. Cetăţenie maghiară sigur nu avea doamna Poráni, pentru că Transilvania era sub dominaţie austriacă la vremea respectivă, toţi locuitorii Imperiului Habsburgic fiind cetăţeni habsburgi de diferite etnii. În maghiară acest produs tradiţional poartă denumirea „kürtőskalács". Traducere aproximativă: cozonac în formă de corn.

Englezii l-au tradus: „chimney cake" (cozonac în formă de horn/coş). În românește circulă denumirea cozonac secuiesc sau tulnic.

înregistrarea cozonacului secuiesc ca produs PGI (Protected Geographical Indication)

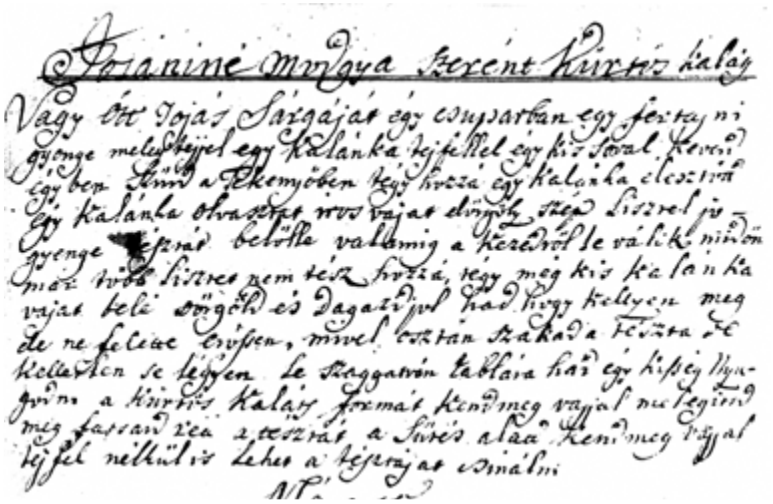
"Kurtos Kalacs este produs atestat din 1784 si mi-am dorit foarte mult sa avem acest produs - care este produs in toata regiounea si in Cehia, Ungaria si Slovacia. Si avand in vedere ca atestarea este pe Transilvania, nu am niciun dubiu ca el va trebui recunoscut pentru Romania", spune ministrul Agriculturii, Achim Irimescu.

Recunoasterea ca produs traditional da dreptul fabricantilor din Romania sa primeasca 2 milioane de euro de la UE pentru promovarea produselor in afara granitelor tarii.

[18]http://research.omicsgroup.org/index.php/K%C3%BCrt%C5%91skal%C3%A1cs

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

kalács recipes, includes the first written record of the recipe of chimney cake, at least as it is known today: *Poránine módja szerint kürtőskalács*[19]:



We have researched some of the earliest cookbooks in Hungarian to check whether the name and/or the recipe of chimney cake had been included in any of the earliest surviving Hungarian cookbooks. We have searched for the term in AnnaBornemissza's 1680 cookery book (reprint edition *Bornemissza Anna szakácskönyve 1680-ból*, reprint edition, 1982, edited by Lakó Elemér), and the product is mentioned under the name *Botfánk* in two places: on page 65 (*Immár következnek már négy electori vendégségek, melyekben minémő étketket kell készíteni nemcsak húsvéő, hanem böjtnapokon is, az jelentettik .. a harmadik fogás: 5 botfánkot*) and on page 263 (*Szójegyzék és mutató,* p. 263, *botfánk- kürtöskalács* (?) 41/ 5), where the semantic identity between *botfánk-kürtöskalács* is also suggested. In this 1680 cookery book in the chapter *Mindenféle tésztamíveket mint kell csinálni* (subchapter no. 167, pp. 223-230,), the recipe of chimney cake is provided (recipe no 20), without giving the name of the product, as the whole chapter is a long, numbered list of recipes and cooking tips, the names of the 76 cooked meals in not given in any of the cases. Our findings have also been signaled by Füreder (2013, 667), whereas Mészáros (2010) states that this cookbook does not provide the recipe of chimney cake.

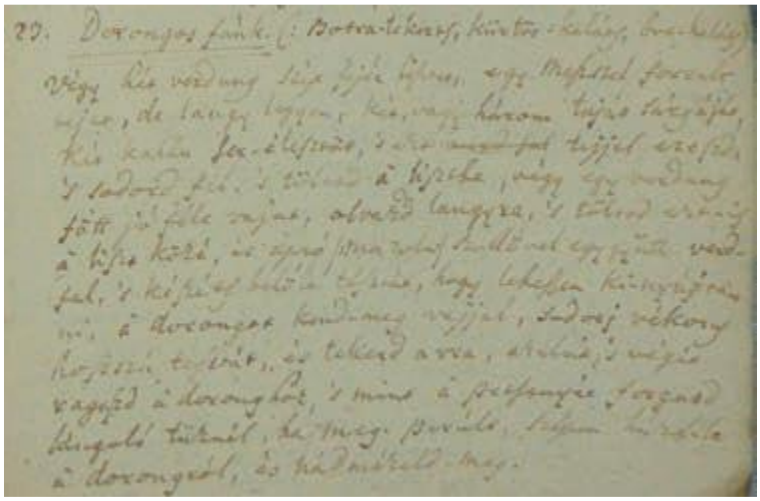
[19]http://www.kurtos.eu/dl/kurtos_konyv.pdf: „Végy öt tojássárgáját egy csuporban egy fertálynyi gyönge meleg tejel, egy kalánka tejfellel egy kis sóval keverd egyben. Szűrd a tekenyőben, tégy hozzá egy kalánka élesztőt, egy kalánka olvasztott írósvajat dörgölj szép liszttel jó gyenge tésztát belőle valamíg a kezedről leválik. Midőn már több lisztet nem tész hozzá, tégy még kis kalánka vajat belé, dörgöld és dagaszd jól. Ha[gy]d hogy keljen meg, de ne felette erősen, mivel osztán szakad a tészta, de keletlen se légyen. Le szaggatván táblára, ha[gy]d egy kissé nyugodni. A kürtőskalács formát kend meg vajjal, melegítsd meg, facsard reá a tésztát. A sütés alatt kend meg vajjal, tejfel nélkül is lehet a tésztáját csinálni".

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

In *Szakácskönyv és hasznos feljegyzések* (first half of the 18th century, a cookbook based on Miklós Tótfalusi Kis's *Szakács mesterségnek könyvecskéje* 1695) there are two recipes reminding of chimney cake: recipe no. 163. *Főkötős fánk*, and recipe no. 164. *Tölcséres fánk*.
István Czifray published in 1816 (Pest) his *Legújabb Magyar szakácskönyv*, later reprinted in 1829**,** in 1840, in 1888. In the first edition one can find a recipe called *kürt kók* (Cziffray Istvan, Pest, 1816, *Legújabb Magyar szakácskönyv*, p. 74: *kürt kók),* a meal which uses bits of chimney cake to prepare a kind of pudding, a clear proof of the fact that chimney cake was known to Hungarian gastronomic literature.
In later editions we can find two variants of *kürtőskalács*. Chimney cake is included here under the name *Dorongfánk zsirban kirántva* (in the 5th chapter, p. 437, recipe no. 1241, in Czifray István 1840, 430–431.). Another very similar type of cake is recipe no. 1231, on page 432, under the name *Csöves fánk*, which also mentions the tool, the barrel with the help of which it is baked: *csöves fánkvas***(**Czifray István „Csöves fánk" 1829, 144.). Czifray's recipe was later reproduced by Németh Zsuzsána in 1858 under the name *Nagy dorongfánk* (Németh,1858, 180).
As Füreder (2009) mentions, another recording of the term occured in 1812, in Kristóf Simai's recipe collection (he started to write his book in 1795, nevertheless recipe 23. *Dorongos fánk/Botra tekercs, Kürtőskalács, Botkalács* is found only in the section written in 1812. Simai's *Némelly Étkek Készítése módgya* from1795 contains the writer's own recipes and other texts compiled from Jean Neubauer's 1779 cookery book published in Munich and Hükmann Borbála's 1794 *Szakáts könyv*. The book contains 712 recipes in 17 chapters. Recipe number 23 is *Dorongos fánk* (*Botra tekercs, Kürtőskalács, Botkalács*)[20].

[20]http://www.kurtos.eu/dl/kurtos_konyv.pdf „Dorongos fánk (botra-tekercs, kürtös-kaláts, bot-kaláts): Végy két verdung szép fejér lisztet, egy meszszel forralt tejet, de langy legyen, két vagy három tojás sárgáját, két kalán serélesztőt, s ezt tejjel ereszd s sodord fel, s töltsd a lisztbe, végy
egy verdung főtt jó féle vajat, olvazd langyra, s töltsd ezt-is a liszt közé, és apró (mazola) szöllővel egygyütt verd-fel, s készits belőle tésztát, hogy lehessen ki-nyújtani, a dorongot kend-meg vajjal, sodorj vékony hoszszú tésztát és tekerd arra, az eleit, s végét ragaszd a doronghoz, s mint a petsenyét forgasd lángoló tüznél, ha meg-pirúlt, szépen húzdle a dorongról, és nád mézeld-meg

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature



Despite the fact that the first recipe which survived is still considered the Mikes recipe, further manuscripts are awaiting to be processed and analysed (although, as András Józsa puts it in his article published in 2013, the only surviving recipe collections are the ones which were put into libraries, as kitchens are not usually the safest places for such inflammable and delicate documents). Nevertheless, other documents might be taken into consideration (inventories, ethnographic writings, diaries, literary texts, etc). In this sense, Hantz et alii state that the very first document containing the term *dorongfán sütött kalács* is the text of a 1789 comedy.[21]
Although by the 18th century *kürtöskalács* was widespread all over the Hungarian speaking regions, especially Transylvania, Romanians did not borrow the term. *Kürtőskalács* does not have its own name in Romanian, either calque or total transformation, or transcription is used when attempting to include it in Romanian texts. It is the case of a typical semantic void, i.e.lacunes, blank spaces or gaps which refer to the situation in which for certain words from source language there are no corresponding words in target language, simply because the referent to which the linguistic unit refers is specific to the source culture, but not specific to the culture of the target language. Thus, *kürtőskalács* is a typical cultural void in what Romanian language is concerned.
Romanian cookery books do not mention *kürtőskalács* as a Romanian product. Ţibacov Sorina, in her *Prăjiturile ardeleneşti. Cele 150 de reţete care fac falã tradiţiei transilvane*, includes chimney cake among the products characteristic for Hungarians from Transylvania (*Kürtös-Kalács, Colaci secuiesti, un fel de cozonac la protap*, the recipe of Kolumban Borbala, as stated by Ţibacov 2005, 181)
The majority of Romanian cookbooks we have studied do not mention chimney cake as a traditional Romanian product (see Podoleanu - Luca, 1980; Rusu, 1976; Oprean, 1974; Podoleanu L. – Podoleanu E. - Popescu, 1985; Strasman, - Radu -1981; Comnea Seniatinschi-

[21] A dorongfán sütött kalács első írott említése egy 1789-ben keletkezett vígjáték szövegében fordult elő, melynek szerzője Komáromban született.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Gheorghe M. - Gheorghe, G., 1982; Comănescu, 2005; Cristea Şoimu, 1989; Dalmez, 1992; Enache, 1990; Ardeleanu, 1978). The volume *100 Romanian recipes* does not list chimney cake amongst Romanian recipes, although it does so with other old Hungarian dishes, such as *Varza a la Cluj* (*Kolozsvári káposzta* described in 17th century Hungarian cookery books, such as Misztótfalusi's 1695 and Toffeus's 1692 cookbooks).

The only volume which makes reference to chimney cake is Lucreţia Oprean's *Bucătăria românească* (1972, 234), which lists *Tulnici* (Kürtös kalács) in a chapter dedicated to dishes specific for ethnic minorities from Romania (*Preparate specifice ale minoritatilor conlocuitoare*), most specifically in the subchapter *Hungarian dish*es (*Preparate ungureşti*, pp. 228-236). Curiously enough, the word *tulnici* hasnot made a career in the Romanian gastronomic terminology.

The situation echoes a word which appears in the first Romanian cookery book: Mihail Kogălniceanu's and Costache Negruzzi's *200 de reţete cercate de bucate, prăjituri şi alte trebi gospodăreşti*, published in 1841 and in 1842 in Iasi, in Cyrillic letters. As it is stated in the reprint edition, the recipes included here had been copied from French and German sources, as Moldavian cookery and cuisine were considered rather poor and insufficient for the authors of the volume. Despite the German and French influence on Kogălniceanu's and Negruzzi's volume, we have identified a number of surprising Hungarian elements (numerous recipes seemingly copied and/or translated from István Czifray[22], *Magyar nemzeti szakács könyv, a Magyar gazda asszonyok számára szerzette Czifray István szakács mester Pesten* and a bulk of Hungarian calques: *găluşcele (galuska), caralab (karalábé), puhav (puha), fasole de harag* (karós paszuly), *mai de gâscă (libamáj), hagimă (hagyma)*, etc.

In Kogălniceanu's and Negruzzi's *200 de reţete cercate de bucate, prăjituri şi alte trebi gospodăreşti* there is a recipe called *Buciume prăjite în unt* (p. 156), which seems to be the adapted variant of István Czifray's *Dorongfánk zsirban kirántva* (Czifray István *Legújabb Magyar szakácskönyv,* 1840, 430–431)[23]. However, the word *bucium*, a literal translation of *kürt* has not been used with this sense eversince, meaning that the authors' attempt to establish a new name for a product borrowed from elsewhere did not succeed. Still, *Buciume prăjite în unt* might be the first attempt to translate a chimney cake recipe in Romanian.

---

[22] Recent research suggests that the real name of Czifray was, in fact, Czövek

[23] Buciume prăjite în unt: pui pe o masă 160 dramuri făină, 50 dramuri unt proaspăt, tăiat felii în făină, 80 dramuri migdale curăţite şi pisate cu făina, 50 dramuri scorţişoară, de la o alămâie-coaja. Întâi freci făina cu unt cu un ciuciuitoriu bine, apoi pui scorţişoara şi alămâie, un ou întreg şi 4 gălbenuşuri, 40 dramuri zahar cernut. Îl amesteci bine cu ciuciuitoriul, apoi îl întinzi de o muche de cuţit gros. Pe urmă tai turtele cât calupurile de mari; ai unt în oală şi, când începe a ferbe, moi calupul în unt şi pui degrabă turta pe dânsul şi o legi cu o aţă- să o pui în unt şi o lasă după se se rumineşte. Apoi îl scoţi degrabă de pe calup şi-l presări cu zahar sau îi faci glas deasupra.

Dorongfánk zsirban kirántva : végy egy font finom lisztet, adj hozzá tíz lat irósvajat szeletekre vágva, sózd meg kevéssé és keverd össze jól sodrófával, azután törj lisztfinomságú porrá fél font mandolát, két lat fahéjat, fél lat szegfövet adj hozzá apróra vágott czitromhéjat, fertályfont finom porrá zúzott czukrot s keverd mind jól össze a liszttel, ezután vegyíts közé egy egész tojást, négynek székét, nyujtsd ki a tésztát késfok vastagra, vágd négyszögű darabokra, kösd egy nyeles bádogcsőre és egymásután süsd meg zsírban, midőn meg feladod, hints reá fahéjjal vegyített apró czukrot.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

By the end of 18th century *kürtőskalács* became popular on all Hungarian speaking regions, a defining element of both civilian and folk cuisine. The Hungarian word *kürtőskalács* was mentioned centuries ago in written documents, in different forms and the first written record of the recipe is also Hungarian. These are the most important reasons for which we consider that chimney cake is a traditional Hungarian dish, which survived best in the territories inhabited by Seklars, in Transylvania, today part of the Romanian state. Scholars agree that the very first written recipe dates back to 1784, when *Gazda Aszszonyi Böltseségnek Tárháza*, Dániel Istvánné Gróf Mária Mikes's cookery book was issued, although we must add that the word and even the recipe had been mentioned in much older Hungarian documents. However, one must acknowledge that it takes time for a recipe to find its way into cookery books, as this kind of literature is rather conservative (cf. Füreder 2009), which means that by the time the recipe was written down in Mária Mikes's cookery book, it must have been in circulation for quite a long time (as the historical data regarding the occurrence of the word show it).
The name *kürtőskalács* has not penetrated the Romanian language yet. The words used by Romanians are either transcriptions or borrowing, or adapted or coined variants (*cozonac secuiesc*, *colac secuiesc*) or even calques (the case of *tulnic*, which is used to echo the phonetic similarity of *kürt*/trumpet and *kürtő*/chimney stove in Hungarian, as *tulnic* means a kind of trumpet). The recipe of chimney cake is not listed in Romanian cookbooks, an exception being Lucreţia Oprean's *Bucătăria românească*. In this study we have taken a look at the history of this product, the history of the words related to it, taking into account one of the most interesting parts of gastronomic literature, i.e. the history of cookery books. It is certain that *kürtőskalács* has become a popular marker of cultural identity, it is certain that in Hungarian speaking regions and in Transylvania this product has gained huge popularity. Nevertheless, a closer look at the history of the term and a linguistic and cultural approach reveals that the Romanian authorities' intention to assume the paternity of a product which does not have a name in Romanian is rather odd and it is an attempt that cannot be scientifically demonstrated or culturally attested.

BIBLIOGRAPHY:

Bornemissza Anna szakácskönyve 1680-ból, közzéteszi Lakó Elemér, reprint kiadás, Kriterion Kiadó Bukarest, 1982

Szakátskönyv melly 1692-ben M.Vásárhelyen concinnált Toffei Sofia Szakáts: könyvéből irattatott le 1772 die esztendőben G Bethlen Susánna

*Reţete cercate de bucate, prăjituri şi alte trebi gospodăreşti.întocmite de Mihail Kogălniceanu şi *Costache Negruzzi acum de isnoavă scoase de Titus Moraru cu zugrăveli de Florin Creangă, înfăţoşate lumii de dumnealui Mircea Zaciu şi tîlcuite de vestit întru criticeşti izvoade şi pre învăţat al pandimoniului nostru literariu George Călinescu*, s-au tras această carte de Editura Dacia, Clusiu, MCMLXXIII

Reţetar-tip pentru produse de patiserie, Institutul de Economia Comerţului Interiorşi a Turismului, Oficiul de Informare documentară pentru comerţ interior, 1986

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

St Hilare Józefa-féle Képes pesti szakácskönyv, (A valódi szakácsság vagy legújabban átvizsgált és tökéletesített képes pesti szakácskönyv, saját sokszoti kísérletek után érthetően és pontosamn leírta és kiadta St. Hilare Józefa, huszonkilencedik, a legújabb szakácsvényekkel, a felszeldelés mesterségével, valamint a modern asztal terítésével bővített kiadás, gondosan átdolgozta és bővítette Wiesner Emil, 1909

Mikes Mária szakácskönyve, *„A Gazda Aszszonyi Böltseségnek Tárháza". Az az Külömbféle Sûtemények, Étkek Liktáriumok, és más Szükséges dolgok készíttésének Tudománya Mely Meltoságos Groff Mikes Mária Aszszony eõ Ngá Némely jedzéseibõl, egyben Szedettetett és ugyan az eõ ngá Számára irattatott 1784 Esztendõben,* 1784

Simai Kristóf szakácskönyve, *Némelly Étkek Készítése módgya* 1795, Körmöcbánya

Szakácskönyv és hasznos feljegyzések

Czifray István, *Magyar nemzeti szakács könyv, a Magyar gazda asszonyok számára szerzette Czifray István szakács mester Pesten*, Pest, 1816/1840/1889

Németh Zsuzsánna, A legújabb és megpróbált magyar szakácskönyv, Pest, 1858

Misztótfalusi Kis Miklós, *Szakács mesterségnek könyvecskéje, Kolozsvár 1695*

s.a. *100 Romanian recipes*, Editura Tritonic, Bucureşti,

Ardeleanu, Maria, *Pâinea de casă şi preparatele din aluat*, Editura Ceres, Bucureşti, 1978

Bán Jánosné, Nagy J. Béla és Léstyán István: *Kürtös vagy kürtös kalács?* and *Széljegyzetek* in *Magyarosan, nyelvmivelő folyóirat*, szerk Kovalovszky Miklós, Budapest, 1947, A Magyar Tud. Akad. Kiadása

Báró Radvánszky Béla (ed), *Házi történelmünk emlékei. Szakácskönyvek*, Budapest, 1893, Az Atheneum r. Tárdulat Nyomdája downloaded from http://mek.oszk.hu/08800/08864

Berrár Jolán-Károly Sándor (eds), *Régi magyar glosszárium. Szótárak, szójegyzékek és glosszák egyesített szótára,* Akadémiai Kiadó Budapest, 1984.

Comnea Seniatinschi, Georgeta- Gheorghe, Magdalena- Gheorghe, Gabriel, *Arta culinară, o mică enciclopedie practică*, Editura Ceres, Bucureşti, 1982.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE POET BEHIND VINEA'S AND VORONCA'S MANIFESTOS: A 'FRIENEMY'

Lucia Ispas
Assist. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești

Abstract: Ion Vinea and Ilarie Voronca's literary manifestos are generally perceived as aggressive and nihilist. They practice a rethoric of contestation and proclaim negation as the Law, the organizing principle, by tackling fundamental issues: the rejection of academic tradition, the position of the author or the status of the poem as a work of art. Consequently, the text seems to be inhospitable, even hostile to the reader, as it uses a violent language, ment to shock but also to awaken awareness. In fact, the reader is given absolute power, not only to convey meaning to the text but also, by doing exactly that, to produce the text, becoming a genuine creator. The article aims at proving the fact that the hostile/ hospitable message hidden in the avant-garde manifestos can be interpreted by the reader as (un)friendly.

Keywords: avant-garde negation as a principle, manifesto, negation, hos(ti)pitality, Law, reader.

Introducere

Fără doar și poate, avangarda literară românească nu se poate abstrage nici astăzi unui proces de reconsiderare, atâta timp cât însuși termenul care denumește mișcarea în cauză, eterogenă și pluristratificată, este restrictiv și nu face altceva decât să mistifice realitatea (inclusiv realitatea textului). Referindu-se la această mișcare în general, Kirsten Storm nota în anii 2000 următoarele: „Cred, pe de o parte, că folosirea noțiunii de avangardă a prezentat ca unitare acele preocupări care în realitate trebuie să fi fost de mare diversitate, iar pe de altă parte, a influenţat puternic şi a restrâns modul în care puteam judeca aceste tendinţe, permiţându-ne un mod unic de acces, prestabilit, reducționist, în abordarea curentelor de la începutul secolului XX"[1]. La multe decenii de la emergența sa, această grupare de tendințe, multe dintre ele divergente și elitiste, nu numai că suscită interesul cercetătorilor, dar pare a nu-și fi epuizat capacitățile de a eluda orice încercare de legiferare.

În viziunea lui Derrida, „antinomia ospitalității opune în mod ireconciliabil Legea, în singularitatea ei universală, unei pluralități care nu este doar o dispersie (legile), ci o multiplicitate structurată, determinată de un proces de divizare și de diferențiere: este vorba de

[1]Kirsten Strom, *Avant-Garde of What?: Surrealism Reconceived as Political Culture*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Winter 2004, p. 38.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

legi care-i împart în mod diferit istoria și geografia lor antropologică".[2] Reprezentanții noii poezii mizează pe negație a principiului, pe abandonarea gramaticii și pe resemnatizare. Legea este chiar negarea Legii. Textul este lăsat să se producă singur, fără intervenția vizibilă a autorului, dar cu aportul *volens-nolens* al cititorului, forțat să contribuie la producerea sensului și, pe cale de consecință, a textului. Ostilitatea acestui tip de scriitură se traduce prin modul inedit (un postmodernism *in nuce*) prin care lectorul-oaspete devine gazdă, la presiunile exercitate de un autor care alege să uite regulile ospitalității. „În concretețea multiplicării Legii unice, abstracte, în legi ale conduitei sociale, ospitalitatea este indisolubil legată de violență ".[3]

Figurile proeminente ale avangardei românești (și îl includem aici și pe un Tzara) s-au lăsat mai întâi seduse de simbolism, pe care nu numai că l-au abandonat ulterior, dar l-au repudiat ca fiind desuet și neîncăpător. Ion Vinea și Ilarie Voronca abdică și ei destul de repede de la principiile acestui curent, răspunzând unor deziderate lăuntrice sau unei chemări europene la arme împotriva sentimentalismului, prozaismului, tradiției dominante, în general. „Singurul veritabil avangardist de care poezia română îşi mai aminteşte"[4], creatorul revistelor „Integral" și „75 HP" își orientează atitudinea și concepțiile înspre o radicalizare, după debutul în publicația condusă de Eugen Lovinescu. Îl regăsim luptând de pe pozițiile celui pentru care poezia, văzută ca o insulă fragilă, expusă intemperiilor, înseamnă implicare deplină, dincolo de marginile raționalului; limitarea ei ar echivala cu un asasinat. Poezia trebuie să se adape din neprevăzut, din hazard[5] și să producă stări revelatorii.[6]„Cuvântul liber, fulgerător", care are un rol abstract și care ființează îndeosebi în afara sensului, poate căpăta înțelesuri „neînregistrate de dicționar" și performează nestingherit mișcarea de alunecare „singur ca un stilet în meningea cititorului"[7].

După ce avântul simbolist din primele sale creații s-a stins, „răsfăţatul vitregit"[8] Ion Vinea se decide, în jurul anului 1915 (Bacovia își publica primul volum abia în 1916...), în virtutea unei necesități de ordin interior de găsire a unei forme de expresie profund individualizată, să se reorienteze spre un alt tip de poezie, în care imaginile se asociază cu mai multă libertate, în hore năucitoare. Debutează acum un nou ins artistic, deschis spre experimentalism, o prezență vocală, activă pe frontul bătăliei cu tot ceea ce era perimat, alături de o întreagă generație de protestatari, revoltați și insur-/ divergenți. Poezia sa stă mărturie a faptului că, deși se simte persecutat de literatură, „poetul s-a redescoperit pe sine căutându-se

[2]Jacques Derrida, *Despre ospitalitate, De vorbă cu Anne Dufourmantelle*, trad. Mihai Ungurean, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 81.
[3]*Idem*, p. 57.
[4]Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 61.
[5]Ilarie Voronca, *A doua lumină*, în „unu", nr. 16, 1929, p.32.
[6]Ilarie Voronca, *Radiografie*, în „unu", nr. 25, 1930, p.111.
[7]Ilarie Voronca, *Gramatică,apud* Marin Mincu, *Avangarda literară românească,* Minerva, București, 1983, p. 556.
[8]Şerban Cioculescu, *Ion Vinea*, în *„Glasul patriei"*, an IX, nr. 21, 20 iulie 1964, http://www.revista22.ro/bucurestiul-cultural-nr-126----rasfatatul-vitregit-30241.html, ultima oară accesat la data de 20. 05. 2016.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

pe sine."[9], plecând de la premisa că destinul menit nu poate fi evitat, prin luptă, dar poate fi urmărit, în tăcere şi solitudine: *Singur veghez. Niciun zvon. Lumea e de mine departe.* (*Ivoriu*).

In-/ Re-surecția poeziei. Ospitalitatea din spatele ostilității *Manifestului activist către tinerime*

Susan Rubin Suleiman[10] se oprea și ea asupra etimologiei cuvântului *avangardă*, insistând asupra ideii de agresivitate pe care îl presupune orice grup militar de elită, situat în linia întâi, cu unica misiune de a lupta împotriva inamicului. Cei doi poeți integraliști se situează în fruntea mișcării, ca purtători de stindard, dar și ca incendiatori. Și ei, ca și ceilalți tovarăși de arme, merg pe premisa că literatura trebuie reformată prin agresiune, prin violentare. Prin urmare, bătălia în care se angajează trebuie dusă pe mai multe fronturi, astfel încât, la finalul acesteia, să se obțină capitularea vechiului și mult-dorita dublă revoluție: „transformarea pentru totdeauna a limbajului (a se citi scriitură, lectură, *text*) și a vieții, transformarea celei din urmă prin transformarea primului."[11], idee pe care avea să o exploateze și Peter Bürger. Avangarda este agresiune, practicată printr-o retorică a contestației și prin strategii de atac.

Avangardistul Ion Vinea, mai temperat, s-a ținut departe de exagerările colegilor, al căror succes, (mai ales al celor plecați în străinătate), i se părea cu totul inexplicabil. „*Omenirea, scria el, mereu scărpinată cu reţete noi, cu paradoxe, [...], cu sentinţe cari spulberă tot ce a aşezat literatura ca reputaţie, nu mai întâmpină descălecarea neoromanticilor şi a proaspeţilor Galilei cu urlete şi cu hohote. Îndrăzneţul şi bizarul e primit cu un relativ calm, mult mai puţin propice zarvei de odinioară, căci fenomenul e de acum cunoscut şi clasat*."[12] Poetul intuia că, odată depășită efervescența inițială, avangarda intra într-un nedorit proces de încetățenire, devenind una cu mult-hulita tradiție. Derrida semnala faptul că, pentru a ființa, Legea are nevoie de legi, care, o neagă sau, în cel mai bun caz, o amenință, o corup sau o pervertesc[13]. Negarea Legii, a principiului condusese la o nouă Lege, iar respectarea acesteia echivala cu însăși înregimentarea de care se fugise în momentul de germinație.

Cu toate aceste rezerve,Vinea este cel care, în anul 1924, scrisese, în termeni duri, un celebru *Manifest activist către tinerime*, nesupus negocierii, în care se soma, pe un ton ridicat, la abandonarea artei tradiționale,motivând, fără echivoc, că aceasta *s-a prostituat*. Manifestul este văzut de Ovidiu Morar ca fiind unul de tip „integralist-eclectic", înglobând influenţe şi peceţi ale futurismului italian, expresionismului, esteticii constructiviste, deşi s-a dorit ca

[9]Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, ed.cit., p. 58.
[10] Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-garde*, Harvard University Press, 1990, pp. 33-34.
[11]*Ibidem.*
[12]Ion Vinea, *Atitudine sfârşită, Opere*, V, *Publicistica*, Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 214.
[13]Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 79.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

manifestul să fie cu totul original.[14] Anti-arta (desacralizarea formelor de artă consacrate[15] este singura formă de artă acceptabilă, căci „avangardiștii se referă la operă ca negație”[16], iar această convenție produce o multitudine de consecințe pentru receptor, care descoperă cu stupoare că modalitatea veche de a interpreta textul se dovedește a fi cel puțin nepotrivită, dacă nu chiar vătămătoare. Produsul literar nu creează o impresie generală, care să conveargă spre interpretare, iar percepția fragmentată nu poate conduce la comprehensiune, dat fiind faptul că aceasta s-ar baza pe recursul la analiza unor particule disparate, care nu se supun în niciun fel unui înțeles integrator. Acest refuz al autorului de a conferi un sens unitar șochează cititorul, care se vede obligat să îmbrățișeze ideea că trebuie, pe cale de consecință, să își schimbe chiar modul în care își percepe existența. „Șocul reprezintă chiar modalitatea prin care imanența estetică poate fi spartă sprea a inița o modificare în viața receptorului.”[17]

Manifestul, dur și ostil,își face din inospitalitate un titlu de glorie. Urmărind raționamentul derridian, apogeul ospitalității îl reprezintă alegerea gazdei de a se comporta ca un oaspete în propria locuință, pentru a face vizita mai agreabilă. Numai că, prin însăși existența acestei mobilități, paradoxul se adâncește. În analiza semantică pe care Benveniste o face elementelor componente ale substantivului „hospes, -itis” și a relațiilor etimologice pe care acesta le stabilește în arie indo-europeană regăsim nu doar ideile de stăpân, ci și pe acelea de soț, schimb, dar, putere, posesiune, dar și pe aceea de dușman. Tot Benveniste oferă explicația conform căreia oaspetele se poate transforma în inamic: „...atunci când locul legăturilor de schimb dintre clan și clan a fost luat de legăturile de separare (cf. gr. „xenos”= „oaspete”, dar și „străin”[18]). În acest caz, permutarea îi permite autorului, oaspete, dar și străin în text, să îl saboteze din interior și să transforme ospitalitatea în ostilitate, violentând gustul public, incendiind și ultragiind sensibilitatea cititorului, din șocul căruia se hrănește atât poetul, cât și textul însuși.

Virulența atacului nu scapă din vedere niciun aspect al artei, iar flagelarea este de o duritate menită să trezească dorința de acțiune. În viziunea lui Vinea, literatura, în general, este *un clistir răsuflat*, un irigator cu care cititorii își administrează necesare spălături stomacale, probabil pentru a combate efectele unei intoxicații acute. Dacă poezia nu este altceva decât *un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vârstă*, acest lucru nu poate să însemne decât că pedala sensibilității fusese apăsată prea tare, iar versurile vizau exclusiv ciupirea corzii sensibile a inimilor needucate, dar dormice de emoții simple, dar răvășitoare. Provocând dezgust, teatrul, *un borcan de fetuși fardați,* își pierde puterea de atracție și se transformă într-*o rețetă pentru melancolia negustorilor de conserve*, indivizi care au nevoie să se regăsească în scenele jucate în piese tocmai pentru a-și rezolva „abisalele” preocupări existențiale.

---

[14]Ovidiu Morar, *Avangardismul românesc,* Editura Fundației Culturale „Ideea Europeană”, București, 2005, pp. 147-148.
[15] Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, p. 364
[16]Peter Bürger, *Theory of the Avantgarde*, Manchester University Press University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, p.57.
[17]*Ibidem.*
[18]Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 112.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Nu scapă de sub tirul de acuze și invective nici celelalte arte, arhitectura, muzica, pictura, sculptura, prinse și ele în sarabanda desfrâului. Pânzele sunt scutece maculate întinse prin bordeluri, deoarece artiștii plastici sunt vasali ai gustului public pervertit, în timp ce sculptura nu se poate dezlipi de nuditate, de promiscuitate, viol(ent)ând. Edificii neizbutite, construcțiile de acum nu reprezintă nici măcar umile copii ale celor care odinioară înfiorau prin măreție, devenind *mausoleuri înzorzonate* create de arhitecți nepricepuți și cu o deosebită apetență pentru kitsch. Ca și arta, depășită și imundă, *Politica* este *îndeletnicirea cioclilor și a samsarilor* (sic!), poetul „insinuând, desigur, eșecul regimurilor burgheze falimentare, pentru care totul era, pe de altă parte, de negociat și comercializat în vederea unui profit material."[19] Murdăria a atins toate nivelurile, iar ravagiile trebuie stopate. Chemarea la arme a poetului, racordat la mișcările (literare) de trupe europene, e semn al unei disperări și nu poate fi ignorată.

Nihilismul atinge orice aspect și este necruțător. Totul trebuie *înlocuit, stârpit,* asasinat*:Să stârpim, prin forța dezgustului propagat, stafiile care tremură de lumină. Să ne ucidem morții!* Trecutul, tradiția nu doar că trebuie regândite și reinterpretate, dar se cuvine a fi anulate, ca purtătoare de semn rău. Vinea interzice, acuză, judecă, hulește, dar face și oferte de reconciliere, de redimensionare. Soluția salvatoare, radicală, este aceea de a înlocui toate aceste desuete forme de manifestare a frumosului cu altele, în pas cu noile tendințe și cuceriri ale științei și tehnicii: reportajul, aparatul Morse și camera de fotografiat. Se mizează pe simplificare, pe claritate și proprietate. Romanele de mari dimensiuni, care dezvoltă o multitudine de linii conflictuale întrepătrunse, pot fi cu succes rescrise de mâna unui *reporter iscusit,* sub forma unui discurs lapidar, într-un stil telegrafic, respectând principiul autenticității și al substanțialismului. Declișeizarea teatrului bazat pe emoție pură devine un alt deziderat. Desentimentalizarea artelor plastice, lăsate să se exprime prin culoarea pură, nu reprezintă o garanție că acestea nu ar putea fi susceptibile a fi înlocuite de rigoarea aparatului de fotografiat. Dacă mâna artistului ar putea împiedica pensula să aștearnă cu de la sine putere tușele dorite, obiectivul camerei nu poate fi manipulat. Treptat, figura artistului, redundant și futil, se estompează, iar prim-planul este ocupat de tehnicism și de instanța care adaugă textului cea de-a treia dimensiune, aceea a receptării.

Diluviul imaginat de poet va mătura resturile unei lumi putrede, care nu mai are forța de a se regenera și care trebuie renăscută. *Cuvântul nou și plin de sine* va aduce și minunea așteptată. Este vorba de acel logos primordial, capabil de a crea și ordona lumea. Deşi, în aparență, lumea ficţiunii nu este dependentă de limbaj, ea „nu poate fiinţa decât prin intermediul şi cu ajutorul limbajului"[20]. Citându-l pe Levinas, Derrida accepta faptul că esența limbajului este prietenie și ospitalitate.[21] Limbajul, cuvântul, este chemat la rampă, să contribuie esențialmente la revoluție de pe poziția gazdei binevoitoare, care nu își ofensează niciodată oaspeții, într-un act total de prietenie prin care un străin devine, pentru o scurtă perioadă de timp, prieten, membru al familiei extinse. Autorului îi este interzisă implicarea, iar cititorul

[19]Ion Pop, *Avangarda românească și politica*, în „Tribuna", nr. 76, 2005.
http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=7386, ultima oară accesat la data de 7. 06. 2016.
[20] Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge University Press, New York, 1994, p. 34.
[21]Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 112.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

primește misia de a conferi sens cuvântului care, prin el însuși, s-ar dovedi incapabil de a realiza exact această menire.

Vinea are intuiția faptului că revoluția propusă de el nu vizează doar arta, ci chiar viața. Simplificarea sfidează anacronismul, iar industrializarea salvează o Românie care acum se construiește, sincronizând-o cu tendințele europene. Idealismul poetului este mascat de activism. Utopia propusă nu are sorți de izbândă, deoarece mișcarea inițiată cu atâta virulență, cu astuție și obstinație, nu și-a descoperit și acceptat propriile mecanisme interioare de funcționare, pe care, demontându-le în mod repetat, le-a defectat. Analizând elitismul și înstrăinarea pe care le aduce experimentul avangardist, Herbert Mancuse se întreba: „Dacă rebeliunea împotriva principiului realității stabilite inclusă în subversiunea avangardistă nu poate fi tradusă în practica politică, cum ar putea tot acest potențial să găsească o reprezentare validă într-o operă de artă și cum ar putea deveni un factor decisiv în transformarea conștiinței?”[22] Principiile enunțate în *Manifest* vizau schimbări profunde, care să decurgă din relația intrinsecă text-viață: pornind de la operă, s-ar fi putut ajunge la modificarea existenței însăși.

Insurecția pornită cu atâta aplomb va fi sprijinită pe câmpul de bătălie cu puține arme de către Vinea, care se va și dezice, mai târziu, de această nou proclamată formă de scriitură: *Metro, metronom, mecanic, constructiv: nickel/ express, radium, telefon, TFF, cablu/ ascensor, termometru, bitum, calcul/ integral, vermouth, vitessă, passaport/ radiator, arc voltaic, pneumatic, motor/ alcool, turbină* etc. Nu întâmplător, poezia din care am citat se intitulează *Vorbe goale* și se încheie cu întrebarea retorică: *Pe când o revoluție a sensibilității, cea adevărată?*Este atacată astfel teoria lui Marinetti referitoare la cuvintele în libertate, dar și exagerările celor care vizau doar o revoluție formală. Eul liric se va îndoi, de altfel, de multe ori de puterea sa de a schimba, esențialmente, lumea prin creație: *N-ai să vindeci paraliziile isterice prin sugestiuni/ Ca la scăldătoarea oilor/ Ca să se creadă că faci minuni/ Nici n-ai să dai viață catalepticilor/ Strigând fatidic: Lazăre, de trei ori.* (*Soliloc*)

Ulise și Itaca tehnicistă

Voronca „își reprezintă făptura și situația poetului sub specia unei concordanțe a contrariilor: inconștiență și hiperluciditate, fugă de sine și cucerire de sine, crucificare între transcendență și imanență.”[23] Acest creator, așezat sub steaua morții, deoarece este obligat să abroge conștiința misiei sale și să creeze liber de această implicare, este un ins neliniștit, atent la toate tulburările ființei, viu, cu o aură mistică, capabil să comunice cu divinitatea.

Radicalismul atitudinii sale este prezent atât în manifestele poetice (*Pictopoezie*, împreună cu Victor Brauner, sau *Cetitor, deparazitează-ți creierul*), cât și în articolele programatice. În anul 1924, bunăoară, când Vinea își publica manifestul, Voronca urma aceeași linie, scriind: „Inapreciabil aportul pe care cercetările moderniste l-au adus literaturei şi plasticei. În ultimii cinci ani întreg bagajul de melancolie fete de pension romantism a fost uitat

[22]Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension*, Boston Beacon Press, 1977, p. XII.
[23]Nicolae Balotă, *op. cit.*, p.171.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

treptat prin gări suburbane în sunetul o! sacramental de flaşnetă. Acum, proaspătă cu virginităţi noi gândirea desemnată sau scrisă spintecă expres fulger stepele sonor desfăşurate. În avioane călători cu sensibilităţi tari joacă poker sau stepează în mâini. Şi ascuţişul senzaţiei nu se mai opreşte sterp pe retină ci sparge dum-dum fecund pe meninge. [...] Literatura nu mai prinde rugină ca frunzele toamna nu mai supurează la intervale ca un flegmon ci pneu rostogolit vulcanizare în danţul cetăţilor se prăvăleşte. [...] Desigur INVENŢIA INVENŢIA INVENŢIA. De atâtea secole flămândă arta şi-a deschis braţele celor cinci continente. E o eră de INTELIGENŢĂ VITEZĂ de INTELIGENŢĂ cu 60 de etaje ascensor."[24] Ignorând voit punctuația, poetul trasează un inedit ghid de receptare a textului, care mizează pe contactul direct al cititorului cu acesta, prin eliminarea bagajului inutil al demersului logic inhibant: „Cert e că sfidarea şi dărâmarea logicei şi gramaticei înseamna înavuţirea sensibilităţei, a artei în genere"[25]. Pătrunderea în text eludează, în viziunea lui, înțelegerea și echivalează cu „exaltarea" produsă de o injecție cu morfină. Într-un moment în care sensibilitățile pudibonde cereau să fie ultragiate, libertatea totală și inventivitatea deveneau cuvântul de ordine.Aceeași idee este reluată și în *Aviograma: Vibrează diapazon secolul/ Hipism ascensor dactilo-cinematograf/ INVENTEAZĂ INVENTEAZĂ/ Arta surpriza/ Gramatica logica sentimentalismului ca/ agăţătoare de rufe/ Pe frânghii cheamă împărăţia afişelor/ luminoase/ cherry-brandy vin trans-urban căi ferate cea/ mai frumoasă poezie: fluctuaţia dolarului/ Telegraful a ţesut curcubeie de sârmă.*

Dincolo de lărgirea sferei tematice, se impune o împrospătare a materialului lexical, nu în sensul construirii de noi vocabule, ci prin acordarea unei depline libertăți cuvântului, „situat mai presus de înţelesul gramatical sau logic", așa cum nota poetul în articolul *Gramatică.* Ca și Vinea, Voronca milita pentru declișeizare și de-laicizare („întru această comercializare sfârşesc toţi meşteşugarii neînzestraţi ai cuvântului."[26]) mizând pe chimia dintre cuvinte, dezbrăcate de sens și conotații: „Verbele descojite de simbol capătă adevărata vitalitate." Cititorul este învestit cu puterea de a conferi semnificații înșiruirilor de cuvinte, fără apel la logica tradițională, interpretarea, desensibilizată, devenind act de observație științifică: „Materialul poeziei moderne (ca şi al picturii) poate fi acelaşi ca al poeziei de totdeauna. Îmbogăţirea lui printr-o sumă de elemente în urmă apropiate: invenţii tehnice, operaţii matematice sau bancare, e de pură suprafaţă. De fapt, materialul a rămas acelaşi; schimbată cu desăvârşire e însă interpretarea lui."[27]

Obsesia lui Voronca în legătură cu lexicul îmbracă o altă haină într-o poezie din volumul *Brățara nopților*, în care se făcea elogiul tipografiei, ca loc al unei ciudate Geneze, și al zețarului, un Dumnezeu surprins în procesul unei inedite Creațiuni: el rescrie (la modul propriu)

[24]Ilarie Voronca, *1924*, în *Act de prezență*, Dacia, Cluj-Napoca, 1972, pp. 191-192.
[25]Ilarie Voronca, *Gramatică,apud* Marin Mincu, *Avangarda literară românească,* Minerva, București, 1983, p. 556.
[26]*Ibidem.*
[27] Ilarie Voronca, *1924*, în *Act de prezență*, *ed. cit*., p. 48.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

toată gândirea lumii[28]. Imnul cântă puterile tehnologiei și valențele multiple care decurg din actul mecanicist de cuprindere a lumii prin poezie.

Literatura încetează a mai copia viața (și Gellu Naum, în *Cerneala surdă*, observa neputința predecesorilor: *Poeţii au fost victimele mijloacelor lor. Cea mai mare parte din ei s-au mărginit, în mod nenorocit, de a reproduce o lume sau alta.*[29]), ci, deziderat al avangardiștilor, se substituie acesteia, deoarece se dovedește capabilă să părăsească spațiul aseptic al artei: „Poezia devine tren spărgând pupila în dilatare, munte cu schelet de lumină, mare cu dantelă şi lanţuri, câmp, acţiune pură, transpusă pe un plan de viaţă în creştere [...] poezia devine dintr-o dată universal umană, poezia-poezie, poezia-ciment, poezia-planşă de inginer, creier, organism viu, integrat simplu între fenomenele naturale.”[30]

De altfel, Voronca vehicula această idee și în poezia *Aviograma*, un alt soi de manifest, în care discursul poetic, fragmentat (vizual, poezia are o formă helicoidală), era chemat să testimonieze intenția autorului de a respinge, o dată mai mult, încorsetările logicii. Lozinca (preluată de Sașa Pană ca motto) sub care se așează manifestul reprezintă un pact încheiat cu cititorul, căruia i se cere să pătrundă în text respectând regulile amfitrionului. Derrida identifica așa-numita ospitalitate condiționată, pe care o ascunde îndemnul gazdei ca musafirul să se simtă ca acasă. Ospitalitatea pare a atinge gradul maxim, dar, în fapt, oaspetele este avertizat, subtextual, că spațiul în care a pătruns nu este locuința proprie. Ospitalitatea textului se transformă în ostilitate în cazul în care spațiul acestuia urmează a fi violentat de un lector inapt, împovărat de tot bagajul logicii elementare, pregătit de o receptare limitată, trunchiată și susceptibil de a mutila sensul discursului.

Dacă Marinetti se lăsa sedus de cântecul de sirenă al *zânei-elice*, cea care avea să îi dicteze o inedită manieră de a concepe discursul poetic („Să ne construim deci aeroplane!”[31]), Voronca obține, în simultaneitate, o privire de deasupra, cuprinzând cu imaginația un adevărat spectacol al unei lumi mecaniciste, dând curs invitației lansate într-un articol despre pictura amicului Victor Brauner: „Principiul gravităţii învins de avion în spaţiu trebuie învins şi în timp”.[32] Invenția este zeul suprem și ei i se subordonează toate acțiunile insului creator: *Vibrează diapazon secolul/ Hipism ascensor dactilo-cinematograf/ INVENTEAZĂ INVENTEAZĂ/ Arta surpriza/ Gramatica logica sentimentalismului ca/ agăţătoare de rufe/ Pe frânghii cheamă împărăţia afişelor/ luminoase/ cherry-brandy vin trans-urban căi ferate cea/ mai frumoasă poezie: fluctuaţia dolarului/ Telegraful a ţesut curcubeie de sârmă.* Se reafirmă necesitatea *lepădării* de sine a artistului, ca un corolar al renunțării obligatorii la *formulele purgative*. Poezia se va naște din *sângerarea cuvântului metalic*, oferind o viziune constructivistă asupra lumii.

[28]Ilarie Voronca, *Poeme alese*, vol I-II, Bucureşti, Editura Minerva, p. 90.
[29] Gellu Naum, *Opere*, II, Polirom, București, 2012, p. 170.
[30]*Idem*, p. 49.
[31]Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestele futurismului*, traducere, introducere şi note de Emilia David Drogoreanu, Bucureşti, Editura Art, p. 84
[32] Ilarie Voronca, *Act de prezență, ed. cit.*, p. 187.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

În general, textele programatice și manifestele poetice voronciene pleacă de la premisa că literatura trebuie înțeleasă la modul integralist, ca o combinație cu celelalte arte, mai ales cu pictura (inspirat fiind de creațiile amicilor săi, Marcel Iancu și Victor Brauner) și că vechile maniere desuete ar trebui automat depășite (cum altfel s-ar fi putut ivi noua specie, intitulată sugestiv, pictopoezie?). Temele eterne pot fi păstrate, dar se impune a fi readaptate, re-integrate, reinterpretate. Pe cale de consecință, materialul lexical trece și el printr-un proces de prefacere: „Expresia poetului nou e plină de cutezare, de savoare absurdă: târnăcop, bumerang, salt întrecând în înălțime toate performanțele mondiale."[33]

Pentru acest tip nou de scriitură este necesară implicarea unui cititor deschis, educat şi cu creierul *deparazitat,* cares-adistanțat de vechile mentalități spre a îmbrățișa o nouă Lege. Acest ins e parte integrantă din text, căci el va conferi semnificație, proiectând așteptările sale asupra mesajului, atingându-se dezideratul ca opera să își creeze propriile sensuri şi să și le îmbogăţească „prin contactul cu lectorii ei imprevizibili."[34]

Numai așa poate fi surprins *infinitul în pantofi de casă,* după cum anunța poetul în manifestul său, subintitulat *Aviogramă.* „Dincolo de sfidarea şi transgresarea regulilor gramaticii limbii române, de dărâmarea sintaxei şi morfologiei, se pot observa în manifestul voroncian o prezentare în stil futuristo-reportericesc, dar şi dadaist a unui punct de vedere avangardist şi un nou mod de a face literatură, prin procedee tipografice, textul fiind scris cu caractere de dimensiuni mari, cu majuscule, dar principală rămâne ideea de negaţie, nihilism, ruptură şi frondă toate de tip avangardist."[35] Această retorică a contestației se traduce printr-o fragmentaritate a discursului poetic, care, pe cale de consecință, suferă un proces de deconstrucție. Coerența și autonomia operei sunt puse la îndoială sau, mai mult, „distruse metodic"[36], ceea ce conduce, iremediabil, la disoluția unității ei. Adorno transa problema în termeni neechivoci: „Astăzi, singurele opere care contează sunt cele care nici măcar nu mai sunt opere."[37] În fapt, avangarda a distrus conceptul de operă considerată în sensul ei organic, simbolic, subminându-i unitatea. După toate aparențele, cercetarea actuală nu poate să ignore impactul pe care acest mod de gândire l-a avut asupra postmodernismului, de pildă. Ignorând aprecierile desuete de tipul „scălâmbăieli, insanităţi şi insolenţe infantile"[38], aceasta este invitată la o re-vizitare a poeziei avangardiste, cu instrumente performante, care să investigheze din unghiuri inedite (in)ospitalierul spațiu al textului.

BIBLIOGRAPHY:

[33]Ilarie Voronca, *Poezia nouă*, în *A doua lumină*, în „unu", nr. 16, 1929, p.34.
[34] Paul Valéry, apud Eugen Simion, *Întoarcerea autorului*, Cartea Românească, București, 1981, p. 59.
[35] Elena Drogoreanu, *Influenţe ale futurismului italian asupra avangardei româneşti. Sincronie şi specificitate,* Paralela 45, Piteşti, 2004, p. 193.
[36]Rüdiger Bubner, apud Peter Bürger, *Theory of the Avantgarde*, p. 57.
[37]Th. W. Adorno, *Philosopby of Mode, Music* , New York, Continuum, 1973, p. 30.
[38] Dumitru Micu, *Modernismul românesc*, vol. I, Minerva, București, 1984, p. 273.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifestele futurismului*, traducere, introducere şi note de Emilia David Drogoreanu, Bucureşti, Editura Art

Naum, Gellu *Opere*, II, Polirom, București, 2012;

Pană, Saşa, *Antologia literaturii româneşti de avangardă*,Editura pentru Literatură, Bucureşti,1966;

Vinea, Ion, *Ora fântânilor*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964;

Vinea,Ion, *Opere*, vol. I, *Poezia*, Dacia, Cluj-Napoca, 1971;

Vinea, Ion, *Opere*, vol. V, *Publicistica*, Dacia, Cluj-Napoca, 1978;

Voronca, Ilarie, *Act de prezență*, Dacia, Cluj-Napoca, 1972;

Voronca, Ilarie, *Poeme alese*, vol I-II, antologie, traduceri şi prefaţă de Saşa Pană, Bucureşti, Editura Minerva.

În periodice:

Ilarie Voronca, *A doua lumină*, în „unu", nr. 16, 1929, p.32;

Ilarie Voronca, *Radiografie*, în „unu", nr. 25, 1930, p.111.

Bibliografie critică:

Adorno, Th. W., *Philosopby of Mode, Music*, New York, Continuum, 1973;

Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX*,Minerva, Bucureşti, 1976;

Bürger, Peter,*Theory of the Avantgarde*, Manchester University Press University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984;

Derrida, Jacques, *Despre ospitalitate, De vorbă cu Anne Dufourmantelle*, trad. De Mihai Ungurean, Iași, Polirom, 1999;

Drogoreanu, Elena, *Influenţe ale futurismului italian asupra avangardei româneşti. Sincronie şi specificitate,* Piteşti, Paralela 45, 2004;

Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968;

Marcuse, Herbert, *The Aesthetic Dimension*, Boston Beacon Press, 1977;

Micu, Dumitru, *Modernismul românesc*,vol. I, Minerva, Bucureşti, 1984;

Morar, Ovidiu, *Avangardismul românesc,* Editura Fundaţiei Culturale „Ideea Europeană", Bucureşti, 2005;

Pop, Ion, *Avangardismul poetic românesc*,Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969;

Pop, Ion, *Avangarda în literatura română*,Minerva, Bucureşti, 1990;

Pop, Ion, *A scrie şi a fi. Ilarie Voronca şi metamorfozele poeziei*, Cartea Românească, Bucureşti, 2007;

Ronen, Ruth, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge University Press, New York, 1994;

Suleiman, Susan Rubin, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-garde*, Harvard University Press, 1990;

Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului*, Cartea Românească, Bucureşti, 1981;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Strom, Kirsten, *Avant-Garde of What? Surrealism Reconceived as Political Culture*, in „The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Winter, 2004;

Vianu, Tudor, *Scriitori români din secolul XX*, Minerva, Bucureşti, 1979.

Webografie:

Șerban Cioculescu, *Ion Vinea*, în „*Glasul patriei"*, an IX, nr. 21, 20 iulie 1964, http://www.revista22.ro/bucurestiul-cultural-nr-126----rasfatatul-vitregit-30241.html, ultima oară accesat la data de 20. 05. 2016;

Ion Pop, *Avangarda românească și politica*, în „Tribuna", nr. 76, 2005, http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=7386, ultima oară accesat la data de 7. 06. 2016.

http://www.romlit.ro/polemistul_ion_vinea, ultima oară accesat la data de 27. 06. 2016.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

LITERATURE BETWEEN BAROQUE AND MANNERISM

Dana Nicoleta Popescu
PhD, Scientific Researcher, "Titu Maiorescu" Institute of the Romanian Academy, Timişoara Branch

Abstract: Our paper has aimed to disentangle various theories regarding the etymology, definitions and extent of Baroque and Mannerism. Following Eugenio d'Ors's concept of eternal Baroque and Edgar Papu's approach, we see the two styles as constants of European literature, as well as of human spirituality.

Keywords: Baroque, Mannerism, style, literature, concept

Ar fi greu de spus, atunci când încercăm să definim creaţia unui scriitor precum Mateiu I. Caragiale, dacă avem de-a face cu un autor baroc sau manierist – exegeţii au îmbrăţişat una dintre aceste două formule sau au apelat la altele, mai ambigue, cum ar fi *decadentism* sau *estetism*, termeni care, de fapt, ilustrează realităţi asemănătoare. Se impune astfel necesar un parcurs teoretic pentru a contura barocul şi manierismul.

Încă de la început controversată, problema barocului este cu atât mai fascinantă. Critici obiectivi sau împătimiţi ai vreunei idei – ca Eugenio d'Ors, „îndrăgostit de o categorie" – au încercat să clarifice câteva din dilemele apărute în jurul celui mai capricios curent artistic: *forma mentis* sau curent urmând Renaşterii? termen scolastic sau perle neregulate? formă de urât artistic sau neaşteptată frumuseţe? baroc sau manierism?

Barocul îşi vădeşte caracterul capricios încă de la încercările de elucidare a etimologiei termenului. René Wellek sprijină iniţial varianta *baroco*, care preia, din nomenclatura scolastică, numele celui de-al patrulea mod al figurii a doua a silogismului[1]. După părerea exegetului, etimologia dată de *New English Dictionary*, referitoare la perla asimetrică, trebuie abandonată. Vom reveni asupra problemei, sprijinind tocmai această teorie, aşa cum va face autorul însuşi în *Post-scriptum*-ul din 1962, obligat să dea câştig de cauză cuvântului portughez *barroco*, termen ce desemnează perlele cu formă neregulată.

Alexandru Ciorănescu citează cele două ipoteze (termenul scolastic, respectiv perlele neregulate), fără a se pronunţa în mod explicit pentru vreuna dintre ele[2]. Termenul din scolastica medievală a fost discreditat în perioada Renaşterii, când sensul său alunecă spre un compromis între „ciudat" şi „barbar": „ceva cu aer straniu şi pretenţios", sens peiorativ pe care la început l-au avut şi conceptele de *gotic* şi *romantic*; reabilitarea *barocului* va veni doar în perioada

[1] cf. René Wellek, *Conceptele criticii*, București, Editura Univers, 1970, p. 72
[2] cf. Alexandru Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj, Editura Dacia, 1980, p. 7-10

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

contemporană. Pe de altă parte, adjectivul ce descrie aspectul neregulat al perlelor aduse de portughezi în Spania şi Franţa în secolul al XVIII-lea a suferit o extrapolare, astfel încât ajunge să desemneze operele ce se abăteau de la canoanele clasice.

Pe aceeaşi poziţie neclară se situează Matei Călinescu[3] şi Adrian Marino[4]. Ultimul prezintă dilema *perolas barocas/ berruecas* versus figura silogistică din secolul al XVI-lea şi menţionează că în secolul următor termenul a fost asimilat sofismelor şi pedanteriei.

Primul volum al *Barocului ca tip de existenţă* îi prilejuieşte lui Edgar Papu o subtilă demonstraţie întru susţinerea teoriei perlei neregulate. Geneza barocului este situată în Portugalia, odată cu stilul manuelin, de unde termenul, împreună cu motivul perlei, a trecut în Spania. În secolul al XVIII-lea editorul Beman do Gomez de Brito tipărea seria de relatări botezate *Historia Tragico-Maritima*, evidenţiind pentru prima dată legătura dintre tragic – intrinsec barocului, după cum vom vedea în continuare – şi maritim. Perla apare frecvent în pictura barocă, în arhitectură, în artele minore, devine obsesie alături de aur şi de celelalte materiale preţioase „stârnitoare de meraviglia“[5].

Wellek[6], respectiv Marino[7] notează primele reacţii încărcate de stupefacţie la întâlnirea inopinată cu acest nou tip de frumuseţe. În secolul al XVIII-lea barocul era sinonim cu „straniu“, „extravagant“, „bizar“, „prost gust“, „exagerare“, „exces“, „emfază“, fapt explicabil şi prin rezistenţa gustului clasic. În *Dicţionarul Academiei Franceze* figurează definiţia: „Baroc se foloseşte de asemenea în sens figurat pentru neregulat, bizar, inegal.“ Quatremère de Quincy vede barocul ca „o nuanţă a bizarului“, iar F. Milizia îl numeşte „superlativul bizarului, excesul ridicolului“. Jakob Burckhardt impune termenul în istoria artei pentru a denumi ceea ce el consideră a fi decadenţa Renaşterii, opinie împărtăşită şi de Friedrich Nietzsche. Benedetto Croce alătură barocului verdicte precum „formă de perversiune şi urât artistic“, „ruină literară“, „formă de prost gust estetic“.

René Wellek schiţează sensurile pe care le poate lua termenul *baroc*. În clasificarea referitoare la întinderea în timp şi spaţiu, teoreticianul deosebeşte termenul tipologic, etern, ce poartă conotaţia negativă de declin al fiecărui stil (după Croce), respectiv categoria istorică a barocului, numită de entuziasmul nestăvilit al lui Eugenio d'Ors ca „idée événement“. Accepţiunea dată de Eugenio d'Ors nu se bucură de aprobarea lui Wellek, întrucât acesta consideră absurdă împărţirea operelor din toate epocile în clasice şi baroce. Wellek preferă termenul de „mişcare europeană generală“, situată în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea pe o perioadă ce nu se poate stabili cu exactitate, dar se defineşte prin operele scrise de englezii Lyly, Milton, Grey, Collins, germanii Fisthart, Opitz, Klopstock, italienii Tasso, Marino, spaniolii Guevara, Cervantes, Gongora, Calderon, Quevedo, francezii Rabelais, Ronsard, Du Bartos, Racine, Fénelon.

---

[3] cf. Matei Călinescu, *Clasic-romantic-baroc-manierist,* vol. *Clasicism, baroc, romantism,* Cluj, Editura Dacia, 1971, p. 40
[4] cf. Adrian Marino, *Barocul*, 1971, vol. *Clasicism, baroc, romantism*, Cluj, Editura Dacia, 1971, p. 56-57
[5] cf. Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, I, București, Editura Minerva, 1977, p. 67-69
[6] cf. René Wellek, op. cit., p. 73
[7] cf. Adrian Marino, op. cit., p. 59

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

În ceea ce priveşte determinarea ca evaluare, Wellek menţionează sensul peiorativ propus de Croce, termenul neutru, descriptiv şi sensul favorabil dat de germani[8]. Nici în Spania, arată Ciorănescu, barocul nu are sens peiorativ pentru că se asimilează Secolului de Aur, culmea literaturii hispanice[9].

Adrian Marino menţionează barocul etern cu apariţii periodice la încheierea unor cicluri istorice – Burckhardt este primul cercetător care recunoaşte existenţa barocului elenistic, indian. Printre curentele de esenţă barocă din Europa secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, criticul român citează următoarele: euphuism, metaphysical poets (Anglia), gongorism, conceptism, culteranism (Spania), marinism (Italia), preţiozitate, rococo (Franţa)[10]. În viziunea exegetului, manierismul este un curent prebaroc: „viziunea barocă a lumii exprimată printr-o serie de opoziţii tipice, însoţite de conştiinţa lor manifestă: cosmogonice şi antropologice, epistemologice şi mistice, ştiinţifice şi estetice, toate conciliate în situaţii ambigui şi întrucâtva «ironice».“[11]

Conform teoriei lui Focillon, din *Vie des formes* (1939), ce preia o idee a lui Wölfflin, barocul se constituie ca fază inevitabilă a oricărui stil. Istoria formelor culturii cunoaşte trei etape repetabile: cea arhaică, de căutare a echilibrului, urmată de cea clasică, presupunând plenitudine şi ordine şi, în sfârşit, faza barocă de exuberanţă şi fantezie. Această ultimă fază credem că ar corespunde fenomenului desemnat prin termenul *barochism,* dezvoltare a barocului până la abuz, manieră, aşa cum se manifestă în churriguerism, rococo, rocaille şi marivaudaj (în literatură).[12]

După Matei Călinescu[13], primul autor care foloseşte termenul *baroc* pentru a defini un stil artistic – cel ce succede Renaşterii – este Jakob Burckhardt în *Der Cicerone*, dar consacrarea i-o va aduce Heinrich Wölfflin, iniţiatorul unui amplu proces de revalorizare a barocului. În *Principii fundamentale de istoria artelor*, se evidenţiază conceptele psihice ale acestei schimbări de stil: un stil bazat pe efect şi mişcare. Forma îşi pierde contururile, linia se dizolvă, diagonala înlocuieşte verticala şi orizontala, care dominau pictura secolului anterior. Cu ajutorul diagonalei, al formelor deschise şi maselor în mişcare apare ideea de efemer şi de spectacol. Sunt celebre cele cinci perechi de noţiuni stabilite de Wölfflin pentru a descrie evoluţia artei înspre noua frumuseţe a secolului al XVII-lea: liniar-pictural, reprezentare bidimensională-reprezentare în profunzime, forme închise-forme deschise, claritate absolută-claritate relativă, multiplicitate-unitate[14].

Cele cinci principii sunt însă aproape inutilizabile în literatură, iar mişcarea, recunoscută de Wölfflin ca o caracteristică a barocului, nu este ea însăşi finalitate. Ciorănescu îşi propune

[8] cf. René Wellek, op. cit., p. 94-98
[9] cf. Alexandru Ciorănescu, op. cit., p. 14
[10] Cf. Adrian Marino, op. cit., p. 68-69
[11] Adrian Marino, op. cit., p. 64
[12] cf. Adrian Marino, op. cit., p. 69; 76
[13] cf. Matei Călinescu, op. cit., p. 41-42
[14] cf. Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*,București,Editura Meridiane, 1968, p. 24; 30; 116; 168

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

să descopere finalitatea ce se recunoaşte în tentativa de rezolvare a conflictului materializat în dramă (ca specie literară, dar şi ca trăire afectivă). Alături de descoperirea dramei, barocul este definit prin cerebralism, stilistica total nouă şi ideea demnităţii poetice a cuvântului. Barocul, concluzionează teoreticianul său, e o fază necesară a evoluţiei literaturii[15]. Autorul pare a ignora barocul etern, mărginindu-se la curentul artistic strict delimitat temporal.

Dar barocul fuge de încadrări rigide şi definiţii exacte, aşa că o anti-definiţie în stilul lui Edgar Papu pare mai nimerită: „...barocul rămâne încă o noţiune incertă, elastică, relativă, o celulă vie, proteică, neastâmpărată, care-şi schimbă pe neaşteptate şi formele şi dimensiunile şi locul unde am ştiut-o. Are caracterul amibic al unei mase protoplasmice instabile. Interpretările sale variază imens sub toate aspectele, sub cel axiologic (negative, pozitive, neutre), genetic spaţial (origine asiatică sau europeană), genetic temporal (origine antică sau modernă), structural (componenţă rigidă sau vagă şi evanescentă).“[16] Un astfel de crochiu are meritul de a schiţa atmosfera caracteristică, punctul de sprijin al *Barocului ca tip de existenţă*. Celor două tendinţe dominante în exegeza barocului, menţionate de René Wellek (în termeni de stil, respectiv după categorii ideologice sau atitudini emoţionale), criticul român le opune trei obiective: forma, ideea şi simţirea[17].

Unii teoreticieni vor exacerba caracterul religios al barocului. Matei Călinescu se situează pe o asemenea poziţie: după părerea sa – pe care nu o împărtăşim – noul stil în arhitectură, pictură, sculptură şi decoraţie este o consecinţă a Contrareformei, care îşi răspândise influenţa după Consiliul ecumenic din Trent (1545-1563) şi în ţările catolice din America latină.[18] Considerăm, în schimb, pertinentă viziunea lui Edgar Papu: „Barocul […] nu permite să-l legăm strict de un eveniment istoric izolat, irepetabil, prizonier în datele unei matematici cronologice.“[19] În ceea ce priveşte legătura dintre baroc şi Contrareformă, exegetul conciliază cu abilitate unele păreri prea tranşante, opunând definiţiei lui Hatzfeld, care vede barocul ca „slogan al Contrareformei“, opinia lui Giulio Carlo Argan: „ar fi pur şi simplu absurd a reduce toată tematica barocă la tezele religioase ale Contrareformei“.[20]

Barocul se sustrage nu numai încadrărilor cronologice, ci şi situării în apropierea unor alte curente artistice sau în opoziţie cu ele, dovedind că nu este doar *un curent artistic*.

Nu putem adera la viziunea mai degrabă surprinzătoare a lui Alexandru Ciorănescu, autor ce subţiază, uneori până la anihilare, graniţele dintre baroc şi clasicism. Deoarece exegetul aşază ca principală caracteristică a artei baroce intelectualismul, defineşte în cele din urmă barocul ca mişcare istorică mai mult sau mai puţin asemănătoare Renaşterii, care va fi asimilată şi transformată în baroc aşa cum barocul însuşi va suporta acţiunea clasicismului.[21]În general, barocul este prezentat în opoziţie cu clasicismul, dar există critici care susţin imixtiuni baroce

[15] cf. Alexandru Ciorănescu, op. cit., p. 34-41; 440
[16] Edgar Papu, op. cit., p. 13
[17] cf. Edgar Papu, op. cit., p. 20-21
[18] cf. Matei călinescu, op. cit., p. 44
[19] Edgar Papu, op. cit., p. 26
[20] Ibid., p. 24
[21] cf. Alexandru Ciorănescu, op. cit., p. 422-423; 440

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

chiar în timpul perioadei clasice. Apărătorul unei astfel de opinii este Helmuth Hatzfeld, conform căruia întregul clasicism francez ar fi o variantă a barocului.[22]

Jean Rousset se situează pe o poziţie apropiată, fiind probabil influenţat de barocul francez, cel mai puţin baroc din toată Europa. În *Literatura barocului în Franţa. Circe şi păunul,* exegetul arată că barocul francez apare disociat, mutilat şi apropie cele două curente pe care ne-am obişnuit să le considerăm divergente. Demonstraţia sa se lansează trecând în revistă punctele comune celor două curente artistice: gustul pentru elaborare şi compoziţie, refuzul realităţii luate în sine şi al naturii nude, omul văzut doar în relaţiile sale cu semenii. Înclinaţia pentru măreţ şi nobil (considerată ca repulsie comună de a da expresie ultimelor taine ale omului interiorizat), fastul baroc şi sublimul, maiestuosul în clasicism, precum şi înclinaţia pentru ornament sunt tot atâtea argumente pentru criticul francez în sprijinul ideii de asemănare.[23] Credem însă că ascunzişul întortocheat al sufletului omenesc este caracteristic barocului.

Apropiind barocul de clasicism, exegetul francez plasează, ca o consecinţă firească, o prăpastie de netrecut între baroc şi romantism: „eul baroc este o intimitate care se arată, eul romantic e un secret care se revelează în singurătate... […] Romantismul, al cărui întreg efort tinde să dezgolească şi să izoleze rădăcinile secrete ale eului individual, este separat printr-un abis de baroc care reuşeşte să decentreze omul şi să-i deplaseze centrul de gravitate în jurul lui, spre multiplele-i euri pe care şi le compune.“[24] Şi pentru Edgar Papu barocul şi romantismul sunt două curente distincte, însă în viziunea criticului român termenii nu sunt contrastanţi, ci doar complementari – de exemplu, exaltarea şi autoironia lucidă.[25]

În discuţia despre baroc şi clasic, Matei Călinescu este de părere că lui Heinrich Wölfflin îi datorăm contribuţia cea mai însemnată în plasarea barocului într-o schemă evolutivă dual: istoria artelor ar pune în evidenţă o evoluţie necesară de la *clasic* la *baroc*. Clasicul reprezintă triumful „formei închise“ şi al staticului, iar barocul „forma deschisă“ şi dinamicul. Opoziţiile descoperite de Wölfflin şi citate de exegetul român dobândesc valoare tipologică şi categorială, înlocuind bipolaritatea clasic-romantic cu una nouă: clasic-baroc.[26] Prin această modificare a schemei, adăugăm noi, se realizează şi primul pas în recunoşterea unui baroc etern în antiteză cu un clasicism etern, anticipându-l pe Eugenio d'Ors. Iniţial, Marino nu este de acord cu această oscilaţie a barocului între curentele consacrate, ci consideră că barocul este un tip utopic, în realitate existând doar compromisuri între clasic şi baroc, baroc şi romantism. În cele din urmă, exegetul subscrie totuşi la opoziţia prezentă la Wölfflin, Eugenio d'Ors şi Focillon, admite existenţa „eonilor“ clasic şi baroc, care coexistă, cu faze de echilibru, predominanţă sau ambiguitate.[27]

[22] cf. Matei Călinescu, op. cit., p. 39
[23] cf. Jean Rousset, *Literatura barocă în Franţa. Circe şi păunul*, Bucureşti, Editura Univers, 1976, p. 184; 253-254
[24] Jean Rousset, op. cit., p. 255-256
[25] cf. Edgar Papu, op. cit., p. 228-230
[26] cf. Matei Călinescu, op. cit., p. 42-43
[27] cf. Adrian Marino, op. cit., p. 73-76

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Barocul apare în mod existenţial opus clasicismului prin însuşi impulsul său spre rebeliune şi conflictele tendinţelor antagoniste, oscilând continuu ca soluţie a unor insatisfacţii morale. În ce priveşte ierarhia socială, Marino asociază spiritualitatea barocă unei clase în decadenţă, iar clasicismul unei clase în ascensiune.[28] Totuşi, există exemplul pictorului Rubens, care este şi burghez, şi baroc, barocul fiind dezlegat, încă o dată, de constrângerile unei teme fixe.[29]

În ampla şi ingenioasa antiteză pe care o concepe între clasicism şi romantism, George Călinescu atinge şi problema barocului, care ar împrumuta idei de la gotic – asocierea dintre baroc şi gotic este prezentă şi la Wölfflin şi Eugenio d'Ors.[30] Viziunea călinesciană situează barocul ca intermediar între clasicism şi romantism, toate trei fiind tipuri utopice. „Barocul s-ar părea că este o oscilaţie între clasicism şi romantism, şi practic afli la un barochist note clasice şi romantice. De obicei barocul urmează maturităţii clasicismului sau romantismului, e un stil de «decadenţă». […] ...clasicul e exemplar, romanticul e combătut de pasiuni şi chinuit de probleme, barochistul e gratuit."[31]

Rosario Villari semnează *Introducerea*la volumul *Omul baroc*, volum pe care îl coordonează şi care este alcătuit din eseuri dedicate celor douăsprezece personaje – sau *personae* – emblematice ale perioadei. Coordonatorul îşi asumă dificila misiune de a condensa într-un număr redus de pagini istoria unui curent artistic care a suscitat numeroase polemici. Schiţarea fenomenului va fi, inerent, redusă la câteva trăsături iniţiale, astfel că exegetul se opreşte la amestecul de stranietate, noutate, contradicţie, revoltă, uluire, bizarerie şi măreţie, grevate pe conflictualitatea care a atras atenţia istoricilor: „Coabitarea dintre tradiţionalism şi căutarea noului, dintre conservatorism şi revoltă, dintre iubirea de adevăr şi cultul disimulării, dintre înţelepciune şi nebunie, dintre senzualism şi misticism, dintre superstiţie şi raţiune, dintre austeritate şi «consumism», dintre afirmarea dreptului natural şi exaltarea puterii absolute reprezintă un fenomen pentru care pot fi găsite exemple nenumărate în cultura şi în realitatea lumii baroce."[32] În studiul pe care îl dedică tipologiei artistului baroc, Giovanni Careri se referă la *ars poetica* lui Bernini, fundamentată pe încălcarea – dar nu violarea – regulilor cuvenite, fără a le înlocui însă cu alte reguli. Cercetătorul trece dincolo de domeniul arhitecturii şi evidenţiază în cadrul fiecărei arte un proces dinamic, în care regulile sunt împinse până la limită, mici încălcări de frontiere pe care se pot altoi, în manieră nouă, regulile unor arte noi[33].

Am lăsat intenţionat la urmă „cartea ce ar putea fi un roman, roman al unui om îndrăgostit de o Categorie"[34]. Don Quijote este Eugenio d'Ors, iar Categoria-Dulcinee – barocul. În ciuda multor nume celebre, care nu s-au sfiit să-l asemene pe Eugenio d'Ors cu

[28] cf. Adrian Marino, op. cit., p. 60; 74
[29] cf. Edgar Papu, op. cit., p. 29
[30] cf. George Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc*,Cluj, Editura Dacia, 1971, p. 9; 20
[31] George Călinescu, op. cit., p. 19-20
[32] Rosario Villari, *Introducere*, vol. *Omul baroc*, București, Editura Polirom, 2000, p. 9
[33] cf. Giovanni Careri, *Artistul*, vol. *Omul baroc*, p. 310
[34] Eugenio d'Ors, *Barocul*, București, Editura Meridiane, 1971, p. 130

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Cavalerul Tristei Figuri, nu citim comparaţia în cheie depreciativă: Don Quijote e unanim recunoscut ca erou tipic baroc, astfel că am transformat ironia în omagiu. În studiul intitulat simplu *Barocul*, exegetul remarcă existenţa unor constante în lanţul succesiunii istorice. Barocul şi clasicismul sunt categorii eterne, *eoni*, termen explicitat în felul următor: „Pentru alexandrini, un *eon* însemna o categorie care, în ciuda caracterului ei metafizic – adică în ciuda faptului că ea constituia în mod strict o categorie – avea o dezvoltare înscrisă în timp, avea un fel de istorie…“ Cele două stiluri corespunzătoare unor concepţii de viaţă opuse se află astfel faţă în faţă: stilul clasic, al „formelor care trag în jos“ şi barocul „formelor care zboară“[35].

Considerăm că se prefigurează destul de clar contribuţia lui Wölfflin în determinarea celor două curente opuse, barocul etern şi clasicismul etern, constante în istoria culturii, „forma mentis“, „structuri permanente ale istoriei artei“[36]. Edgar Papu, în pofida faptului că nu o afirmă răspicat, pare mai curând un simpatizant al acestei teorii.

Curentele artistice opuse limpezimii şi stabilităţii clasice, precum romantismul, goticul, expresionismul apar într-o lumină nouă, ca simple faze ale unui baroc etern (Tabelul 1).

Nicolae Balotă consideră donquijotească lupta lui d'Ors pentru cauza barocului, iar în studiul dedicat universului manierist tratează în primul rând despre Ernst Robert Curtius, Wylie Sypher şi Gustav Ren Hocke[37]. Criticul pare să sprijine manierismul în această luptă sui-generis pentru poate cea mai fascinantă parte din literatura lumii. Hatzfeld şi Hocke identifică drept manierist tot ceea ce d'Ors numise baroc, dar Wellek nu se dovedeşte convins de expunerea lui Hocke: „nu reuşeşte decât să creeze impresia că literatura şi arta sunt un labirint.“[38]

GENUL BAROCHUS	
Barochus pristinus	*Barochus alexandrinus*
Barochus archaicus	*Barochus romanus*
Barochus macedonicus	*Barochus buddhicus*
Barochus pelagianus	*Barochus maniera*
Barochus gothicus	*Barochus tridentinus, sine jesuiticus*
Barochus franciscanus	*Barochus rococo* (Franţa-Austria)
Barochus manuelinus (Portugalia)	*Barochus romanticus*
Barochus orificensis (Spania)	*Barochus finisaecularis*
Barochus nordicus (Europa de Nord)	*Barochus posteabelicus*
Barochus palladinus (Italia-Anglia)	*Barochus vulgaris*
Barochus rupestris	*Barochus officialis*

Tabelul 1. Celor 22 de variante ale barocului după Eugenio d'Ors[39]

[35] Ibid., p. 179; 186
[36] cf. Adrian Marino, op. cit., p. 208
[37] cf. Nicolae Balotă, *Omul şi dublul său*, vol. *Umanităţi*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 324; 58-86
[38] René Wellek, op. cit., p. 30
[39] Eugenio d'Ors, op. cit., p. 214

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Epocile pe care d'Ors le numeşte *baroce* vor fi receptate ca *manieriste* de către Hocke, deşi motivele dominante rămân aceleaşi: Circe, Proteu, păunul, transformarea, masca, Ianus, disimularea, obscuritatea, *meraviglia*[40]. Pe parcursul întregii lucrări se conturează mai multe încercări de a defini manierismul: „gestul specific al unei anumite obsesii de exprimare"; „nu numai expresia unei crize spirituale. El este şi conştiinţa unei lumi «ieşite din făgaşurile ei», a unei crize epocale."; „Ne aflăm în faţa unui nou curent de un frumos şi un fantastic tulburător, de o disperată nostalgie a absolutului şi de o dragoste gratuită pentru bizar, ambiguu, echivoc."; „estetica «manieristă» devine o maieutică maniacă a anormalului, cu mijloace intelectuale".[41] Criticul oferă, în altă parte, o etimologie a termenului *manierism*: „*Maniera* vine de la *manus* (mână), care dă, la figurat, *manu* = «de mâna omului», «de mână», «prin artă»"[42]. Matei Călinescu citează aceeaşi etimologie, căreia îi asociază nuanţa peiorativă a excesului de îndemânare şi rafinament, în detrimentul realei experienţe artistice.[43] Exegetul român efectuează o distincţie între barocul aflat „sub categoria *exagerării* şi a *multiplicării*", în timp ce manierismul se află „sub aceea a *distorsiunii pur subiective* a imaginilor realului".

Edgar Papu se pronunţă de partea categoriei adorate de Eugenio d'Ors, relevând distincţia esenţială dintre structura barocă şi cea manieristă. Autorul *Barocului ca tip de existenţă* porneşte de la criteriul „atitudinii emoţionale" identificat de Wellek şi arată că barocul îşi trage fiinţa din substratul complex al *tragicului*, în timp ce manierismul se relevă ca o expresie artistică simplificatoare, cu tendinţe spre schemă şi stilizare. În continuare, criticul stabileşte o distincţie între conceptele rivale: barocul este o trăire tragică şi defensivă, în timp ce manierismul impune artificiul şi subiectivitatea umană împotriva obiectivităţii din afară.[44] Delimitarea ni se pare pertinentă.

Manierismul apare, din acest unghi, identificabil cu *preţiozitatea* la care se referă Jean Rousset: „Preţiosul este miniaturizarea barocului. Când se reduce la dimensiunea bibeloului în arhitectură şi a jocului de societate în literatură, Barocul tinde spre Preţios; în primul caz ia numele de rococo; rococo-ul va fi preţiozitatea barocului plastic; secolul al XVII-lea face cu Voiture şi Benserade o încercare de rococo literar". Şi mai departe: „Preţiosul împrumută metaforele sale mineralului şi metalului; el pietrifică universul; lumea sa de imagini este imobilă şi cerebrală. Barocul aleargă din instinct spre metaforele de mişcare; el le cere regnului vegetal şi animal, norilor, apelor curgătoare, la tot ce-i poate procura forme mişcătoare, sinuoase, volubile."[45]

După ce a contribuit la reabilitarea barocului, Edgar Papu purcede la ultima reabilitare a unui stil neoclasic în *Gânduri despre manierism*. În concepţia exegetului, manierismul prinde contur din demolarea principiului formal, îndreptat împotriva sensului instituit de frumosul

[40] cf. Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint*, București, Editura Meridiane, 1973, p. 28-29; 250; 267-268
[41] Gustav René Hocke, op. cit., p. 44; 102; 126; 235
[42] Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură*, București, Editura Univers, 1977, p. 115
[43] cf. Matei Călinescu, op. cit., p. 50-51
[44] cf. Edgar Papu, op. cit., p. 157-160
[45] Jean Rousset, op. cit., p. 245-247

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

clasic. Forma, în accepţiunea sa clasică, poate fi distrusă în două feluri: deformarea proporţiilor existente la modelele sale, păstrând o anumită „normalitate“, respectiv selectarea de figuri „anormale“.Eliberarea manierismului de regulile preexistente se explică prin individualism, teama de a nu cădea în epigonism şi răcirea sau chiar eliminarea pasiunii artistice din cauza decepţiilor sau scepticismului. Eliberarea se confundă cu preferinţa pentru ludic, devenit uneori simplu amuzament ingenios.[46]

Asemeni barocului, manierismul poate fi descoperit ca o constantă a spiritului european, în care se recunoaşte deplasarea liniilor şi a sensurilor până la alunecarea în haos. Manierismul modern se împarte în mai multe etape: întâi, dramaturgia impresionistă a lui Maurice Maeterlinck, Paul Claudel, Gabriele d'Annunzio, Gerhardt Hauptmann şi hieratismul liric al lui Stefan George, apoi expresionismul german, muraliştii mexicani, poeţii negri brazilieni, care redau propriul spririt naţional printr-o retrăire subconştientă a datelor folclorice înţelese în esenţa lor criptică. În sfârşit, manierismul se recunoaşte în folclorul îndepărtat al altor continente.[47]

Alexandru Ciorănescu receptează manierismul ca „iluzia unui super-limbaj intelectualizat şi abstractizant“[48], iar Andrei Pleşu afirmă, folosind metafora lui Hocke, că labirintul vorbeşte despre partea noastră de umbră. Manierismul european şi gustul pentru neobişnuit în cultura occidentală rezultă din întâlnirea cu misterele orientale, trăită însă de structuri elenizante. Miracolul receptat fără familiaritate va avea ca urmare afectarea, echivocul şi confuzia din manierism.[49]

În competiția dintre cele două curente artistice, considerăm teoriile lui Edgar Papu şi Eugenio D'Ors ca fiind cele mai pertinente. Am aplicat grila lor operei lui Mateiu I. Caragiale, pe care am descoperit-o ca fiind situată pe terenul mişcător dintre baroc şi manierism. Dacă romanul *Craii de Curtea-Veche* poate fi perceput prin cheia barocului, care îi adânceşte sensurile, nuvela *Remember* se vădeşte tributară manierismului. Barocul din *Craii de Curtea-Veche* şi manierismul din *Remember* nu reprezintă decât variante de citire a creaţiilor mateine. Purtând în memorie conceptul de *operă deschisă* a lui Umberto Eco, credem că operele valoroase acceptă o pluralitate de sensuri.

BIBLIOGRAPHY:

Balotă, Nicolae, *Omul şi dublul său*, vol. *Umanităţi*, București, Editura Eminescu, 1973
Careri, Giovanni, *Artistul*, vol. *Omul baroc*, București, Editura Polirom, 2000
Călinescu, George, *Clasicism, romantism, baroc*, Cluj, Editura Dacia, 1971

[46] cf. Edgar Papu, *Gânduri despre manierism*, vol. *Despre stiluri*, București, Editura Eminescu, 1986, p. 451; p. 493-494
[47] cf. Edgar Papu, *Gânduri despre manierism*, p. 504; 532-533
[48] Alexandru Ciorănescu, op. cit., p. 431
[49] cf. Andrei Pleșu, *Manierismul sau despre partea noastră de umbră*, vol. Gustav-René Hocke,*Lumea ca labirint*, p. 384

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Călinescu, Matei, *Clasic-romantic-baroc-manierist*, vol. *Clasicism, baroc, romantism*, Cluj, Editura Dacia, 1971
Ciorănescu, Alexandru, *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj, Editura Dacia, 1980
D'Ors, Eugenio, *Barocul*, București, Editura Meridiane, 1971
Hocke, Gustav René, *Lumea ca labirint*, București, Editura Meridiane, 1973
Hocke, Gustav René, *Manierismul în literatură*, București, Editura Univers, 1977
Marino, Adrian, *Barocul*, vol. *Clasicism, baroc, romantism*, Cluj, Editura Dacia, 1971
Papu, Edgar, *Barocul ca tip de existenţă*, I, București, Editura Minerva, 1977
Papu, Edgar, *Gânduri despre manierism*, vol. *Despre stiluri*, București, Editura Eminescu, 1986
Pleşu, Andrei, *Manierismul sau despre partea noastră de umbră*, vol. Gustav-René Hocke,*Lumea ca labirint*, București, Editura Meridiane, 1973
Rousset, Jean, *Literatura barocă în Franţa. Circe şi păunul*, București, Editura Univers, 1976 Villari, Rosario, *Introducere*, vol. *Omul baroc*, București, Editura Polirom, 2000
Wellek, René, *Conceptele criticii*, București, Editura Univers, 1970
Wölfflin, Heinrich, *Principii fundamentale ale istoriei artei*,București,Editura Meridiane, 1968

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE EXTREMIST, BETWEEN PORTRAIT AND CARICATURE IN THE INTERWAR FICTION

Ștefan Firică
Assist. PhD, University of Bucharest

Abstract: In times when radical political trends result in deep tectonic movements within the European cultures and societies, it is only natural for the archetype of the extremist to permeate the realm of literature. In the interwar Romanian fiction, the tumultuous character makes his appearance in a variety of literary universes, created by such writers as Ion Agârbiceanu, N. D. Cocea, C. Stere, Mircea Eliade, Gherasim Luca, Cezar Petrescu, Liviu Rebreanu, Mihail Sebastian. This paper aims to showcase the fictionalization of the extremist in Mircea Eliade's political prose of the 1930s (Întoarcerea din rai, Huliganii), by pointing out the conversion of the portrait into caricature, in line with the author's ideological views. Our approach is focused on four typologies: the hooligan, the anarchist, the communist, the religious fanatic.

Keywords: political novel, ideology, hooliganism, extremism, Mircea Eliade.

Huliganism

„Trebuie să cerem, să urlăm, să furăm" e motto-ul personajului Emilian din *Întoarcerea din rai* (Eliade 1995b: 41), dar critica a reținut ca sinteză a concepției autorului definiția mult mai elaborată dată de David Dragu huliganismului, în următorul volum al seriei:

„Există un singur debut fertil în viaţă; experienţa huliganică. Să nu respecţi nimic, să nu crezi decât în tine, în tinereţea ta, în biologia ta... Cine nu debutează aşa, faţă de el însuşi sau faţă de lume – nu va crea nimic, va rămâne sterp, timorat, copleşit de adevăruri. Să poţi uita adevărurile, să ai atâta viaţă în tine încât adevărurile să nu te poată pătrunde, nici intimida - iată vocaţia de huligan." (Eliade 1995a: 168)

Accentul pe biologie postulează o esență interioară sălbatică și pură, incoruptibilă de intervențiile, constrângerile „din afară", social-culturale. Din acest punct de vedere, adolescentul lui Eliade este o personificare fidelă a ceea ce Alessandro Ferrara numea o identitate antagonică: o individualitate definită prin conflictul cu societatea din care face parte, prin refutarea *in corpore* a valorilor acesteia (Ferrara 1998: 50-60). Negativismul generalizat al tinerilor a fost remarcat încă de la început, într-un fel de bilanț algebric: „Nu văd un *plus* în viața lor. Ei înșiși se flatează cu minus-morala, minus-răspunderea, minus-pudoarea, minus-remușcarea, minus-mila..." (Graziella Sotiriu, în „Dosarul" Eliade IV: 222). Huliganismul lui

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Eliade e în primul rând antiburghez, iar spargerea vitrinelor și celelalte gesturi sfidătoare ale lui Emilian și ale altora trebuie puse în legătură cu huliganismul intelectual propovăduit de Papini la 1913 („teppismo intellettuale"), hrănit din același imaginar ludic și belicos:

„Mi s-a spus că sunt șarlatan, că sunt huligan, că sunt vulgar (*bine!*). Iar eu am primit cu indescriptibilă bucurie aceste injurii care devin laude magnifice, în gurile celor care le pronunță. Sunt huligan, e perfect adevărat (*foarte adevărat!*). Întotdeauna mi-a plăcut să sparg geamurile și să mă dau la oameni (*vociferări enorme*), și există în Italia cranii ilustre care încă mai păstrează urmele livide ale pietrelor mele (*proteste, câteva doamne se ridică*). Nu există, în scumpa noastră țară de parveniți, destul huliganism intelectual. Suntem la mâna burghezilor, birocraților, academicienilor, trândavilor, belferilor (*strigăte confuze*). Nu e destul să deschidem ferestrele – trebuie să dărâmăm și ușile. Revistele nu sunt suficiente – trebuie să-i lovim cu picioarele." (Papini 1913: 37)

Gesticulația scandaloasă și accesele de ultraviolență îndeamnă la încă o conexiune intertextuală, aceea cu *Portocala mecanică* (1962) de Anthony Burgess. Cornel Ungureanu (2010: 163) a sugerat asemănarea dintre gașca lui Anicet și banda lui Alex. Membrii celor două grupuri sunt, într-adevăr, niște adolescenți turbulenți care refuză regulile impuse de societate, percepută ca un dispozitiv supraindividual de reprimare a instinctelor, de automatizare a omului. Ceea ce resping ei e o entitate abstractă, mai degrabă un mănunchi de trăsături detestate: ipocrizie, instituționalism, birocrație, impersonalism, academism. Tinerii antisistem pe care îi imaginează Eliade nu întrevăd altă ieșire din acest aparat strivitor decât „soluția gordianică" (Eliade 1991, vol. I: 333): a tăia cu brutalitate lanțul servituților, care condamnă la o poziție subalternă, a rupe contractul social. Nu întâmplător, primii comentatori ai romanului au vorbit de Supraomul nietzschean și de Imoralistul gidian (vezi, de pildă, Pericle Martinescu, în *Dosarul Eliade* IV: 208). Tinerii lui Eliade sunt la fel de radicali în nonconformism. Că unii dintre ei se vor înrola de bună voie, apoi, în structuri colective de o disciplină aberant de rigidă, iată numai unul dintre paradoxurile generației: deocamdată societatea burgheză e resimțită ca o formă falsă și bătrânicioasă, care trebuie imediat lepădată.

Am văzut că și Eliade s-a complăcut, în *Memorii*, în a indica o legătură între eroii lui și „tinerii furioși" din literatura engleză a anilor 1950, a unor John Osbourne sau Kingsley Amis. Miza acestei sugestii de lectură era, evident, depolitizarea mesajului său din anii 1930, eventual discreta lui împingere în zona de centru sau chiar de stânga.Și totuși, la el, punctul nevralgic al huliganismului nu constă în dimensiunea antiburgheză (manifestată prin faceri și desfaceri intempestive de logodne, exhibiții sexuale, atentate la ordinea publică), ci într-o ambivalență pe care autorul o escamotează și la tinerețe, și la bătrânețe. Jargonul gazetăresc ai anilor 1930 înțelegea prin huligani cetățenii dedați unor acte de violență publică, de obicei antisemită. Exista, la ora publicării celui de-al doilea volum al seriei, o certă conotație politică a termenului, popularizată mai ales în presa filocomunistă, pe care Eliade o desfide încă de la primele interviuri (vezi, de pildă, Eliade 2010a: 381-383). Inclusiv critica literară de întâmpinare concede că semnificația avută în vedere de autor ar fi metafizică, și nu politică („Huliganii D-

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

sale sunt luați nu în accepția social-politică, ci în înțelesul metafizic: este huligan cine nu respectă convenții, valori, ierarhii, canoane și nu crede decât în sine, biologic și etic" – Cioculescu, în *Dosarul Eliade* III: 48). Într-adevăr, referirile la mișcări sau partide recognoscibile pe scena publică sunt tangențiale în roman. Numai că metaficul și politicul nu sunt sfere complet separate, la Eliade. Cine e interesat de semnificația huliganismului nu poate trece cu vederea articolele scrise de autor în aceiași ani (1934-1936), unde în seria huliganilor metafizici sunt trecuți Eminescu, Vasile Conta, Hasdeu, reținuți pentru naționalism și pentru un tip de antisemitism „teoretic" (Eliade 1934: 5), considerat a fi avuabil. E o argumentație oțioasă, care se cere, totuși, reluată aici pentru a se înțelege că Eliade atribuie alternativ două sensuri termenului. Ambele pornesc de la ecuația de bază: huliganism = naționalism + antisemitism. Numai că există huligani și „huligani", (pentru a face distincția dintre categorii, Eliade însuși folosește ghilimelele, uneori). Primii sunt fanaticii curentelor gălăgioase și violente: „să strigi în gura mare că îți iubești neamul" (Eliade 1990 II: 61), să iei „atitudine decisivă contra evreilor", să-i socotești „inferiori, șnapani, primejdioși etc." (Eliade 1934: 5). Ultimii promovează „românismul" (într-un sens cultural și cvasi-apolitic, pe care îl știm de la Rădulescu-Motru) și culpabilizează evreitatea sub specie filosofică și științifică, pe un plan al „imponderabilelor" (idem). Ca studiu de caz al confuziilor care se pot isca între unii și alții este oferit Eminescu:

„Intransigența sa politică ar fi atras asupra-i renumele de 'huligan'. Mihai Eminescu ar fi fost considerat astăzi 'hitlerist' și 'fascist'. [...] Antisemitismul și naționalismul său feroce ar fi stârnit împotrivă-i o cohortă de critici și de moraliști [...]. Acest mare 'huligan', acest poet care a folosit o singură dată bestemul – împotriva celor care 'au îndrăgit străinii' – ar fi fost astăzi copleșit de injurii, de calomnii, de intrigi." (Eliade 1990, II: 162)

Se înțelege acum că atât Eminescu, cât și eroii din roman sunt „huligani" cu ghilimele[1]. Simpla proximitate a modelului „poetului național", mult folosit și de extrema dreaptă în acei ani, în scopuri propagandistice, reabilitează simbolic termenul. Cu voie sau fără voie, Eliade a contribuit la mitologizarea unui cuvânt cât se poate de contondent în imaginarul epocii. „Huliganii capătă argumente metafizice", o spune chiar el într-un articol în care face apologia prefeței lui Nae Ionescu la romanul lui Sebastian *De două mii de ani* (Eliade 1934: 5). În 1936, oficiosul de extremă dreaptă *Sfarmă-Piatră* semnalează cu satisfacție, în romanul lui Eliade, elogiul huliganismului (chiar așa intitulându-se recenzia lui Septimiu Bucur – *Dosarul Eliade* IV: 213-215). În 1938, Brătescu-Voinești semnează volumul *Huliganism*, colecție de articole

[1] Utilizarea ghilimelelor, în publicistica lui Eliade, are de multe ori un tâlc, anume marchează diferența dintre ceea ce autorul consideră a fi *o realitate* și, respectiv, *o idee de-a gata* (sau o *superstiție*, cu un termen utilizat de el adesea), intrată în conștiința publicului larg după ce fost propagată și naturalizată de mijloacele de informare în masă. Bunăoară, aceasta e diferența dintre huligan și „huligan", dintre personalitate și „personalitate", dintre dictatură și „dictatură" (vezi *Dosarul Eliade* V: 252-253), hitlerist și „hitlerist" etc. Termenii secunzi reprezintă pentru autor, de fiecare dată, imaginea deformată, clișeizată, la limită chiar falsă, a termenilor primi.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

apărute în *Universul*, de un jalnic antisemitism[2]. Termenul pare, în multe contexte, reabilitat ideologic; fără îndoială că el a beneficiat, de pe urmele lui Eliade, de o eufemizare simbolică.

Pe bună dreptate, Mac Linscott Ricketts conchidea că nu există nimic în romanul publicat în 1935 care să poată fi interpretat ca propagandă legionară (Linscott Ricketts 2004 II: 310). Dar avea dreptate și Eugen Ionescu să acuze „insensibilitatea", „întoarcerea la zoologie" a tinerilor care forfotesc în paginile cărții (Eliade 2010a: 413-414). Căci umbra huliganului e, ați ghicit, rinocerul.

Anarhism. Comunism

Un fel de *aficionado* al anarhismului e Emilian, care, la chermeze, își zgândăre mereu amicii să se ia la harță și, pe stradă, nu știe ce să facă mai întâi ca să scandalizeze: „Emilian nu-și găsea astâmpăr de bucurie; țipa, scuipa vitrinele, și se opri în fața lăptăriei de pe bulevard ca să o spurce. Libertate, libertate! Jos burghezii, jos bătrânii, jos masca!" (Eliade 1995b: 104-105). Dacă s-ar opri aici, ar rămâne un huligan în felul oarecum abstract schițat de Papini în *Discorso di Roma*, dar tânărul cu ocupație incertă s-a înscris recent în Partidul Comunist, pentru a fi în primele rânduri în eventualitatea unor acțiuni subversive. Doctrina nu îl interesează deloc, ci doar oportunitatea de a crea haos social:

„De fapt, nici acum nu se simte comunist, nu citește doctrină comunistă și nu se interesează de cele ce se petrec sau s-ar putea petrece în Rusia. Îi e complet indiferent cine face revoluția: comuniștii, socialiștii sau naționaliștii. Ceea ce îl interesează este gestul revoltei, curajul de a ieși în stradă și a lovi, a ucide." (idem: 148)

Un an mai devreme, el putea fi întâlnit în mișcarea studențească împotriva guvernului Iorga-Argetoianu, în mulțimea încolonată în fața Facultății de Drept. Eliade nu dă multe detalii despre această primă afiliere, însă e vorba despre manifestațiile de stradă care țineau prima pagină a ziarelor din 24-25 martie 1932, organizate de U.N.S.C.R., asociația-matcă a micilor curente radicale din lumea universitară (vezi Butoi 2011 și Butoi, în Rostás 2014). Comparația pomenită și în presă, și în romanul lui Eliade (Protopopescu1932: 1, Eliade 1995b: 149), este cu demonstrația neaoșistă de pe 13 martie 1906, instigată atunci de Nicolae Iorga, de pe treptele Teatrului Național. Evenimentul de la începutul secolului era furibund capitalizat simbolic de grupările șoviniste din anii '30, inclusiv de corifei ai „tinerei generații". Îl vedem, deci, pe Emilian, iarăși complet indiferent la cauza strigată, în tabăra naționalistă. Critica l-a apropiat în mod forțat de ideologia de extrema stângă. El e un comunist de conjunctură, în suflet rămânând un bakuninian incurabil cu veleități de terorist, cel puțin până la împușcarea cu un foc de revolver a jandarmului, în noaptea grevei de la Grivița. În *Huliganii* el apare numai fugitiv, după ce știm că a trecut printr-o criză de vinovăție complicată cu o pleurezie: autorul are inspirația de a își lăsa personajul în șantier.

[2]Unde, iarăși, Eminescu este invocat ca justificare a huliganismului (Brătescu-Voinești 1938: 228).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Adevărații comuniști sunt cvasi-inexistenți în fresca lui Eliade, singurul relativ vizibil fiind Lazarovici. Gazetar șters, el scrie și romane cu teză, dintre care cel de-al treilea, *C.F.R.*, de bună seamă inspirat după greva de la Grivița, a fost o vreme interzis de cenzură și a apărut apoi, între coperte roșii, producând o oarecare agitație (Eliade 1995a: 229). Înainte de a se apuca de scris, prozatorul se documentează, zolist, la fabrică, în timpul redactării fură de la cunoștințe fraze care i se par de duh, iar după ce termină se străduiește să conducă orice conversație către o dezbatere despre opera sa, pe care o ghicim la fel de mediocră ca și autorul. Eliade îl simpatizează mai puțin decât pe oricare dintre membrii bandei de la Corso. Cam fricos, el duce o viață burgheză de amploiat conștiincios, nu își declină adeziunile politice și nu se implică în acțiuni directe, având un singur moment fast, când îi oferă lui Emilian un alibi în fața agenților acoperiți ai Siguranței, infiltrați la ziarul *Curierul*.

Ortodoxism

Mult mai locvace este *porte-parole*-ul misticismului ortodoxist, expansivul Eleazar. „Biciul lui Dumnezeu" (Eliade 1995b: 88), construit cu asperități de profet bogomilic, pare desprins din paginile lui Nikolai Berdiaev despre *Un nou Ev Mediu*, cineva rezumându-l cu fidelitate în deviza „înapoi la Vârsta Întunericului" (idem: 75). Crede că ultima noutate în materie de societate este Noul Testament (neagă, deci, progresul civilizațional al modernității) și se îmbată rasputinian, ros fiind de vinovăția că ar păcătui împotriva lui Hristos (idem: 76-77). Autoflagelator și mai ales flagelator, de o agresivitate cel puțin verbală de neegalat (și grupul nu duce lipsă de inși care perorează!), el e privit cu o duioșie inexplicabilă de toți amicii. E membru fondator al A.S.C.R.-ului (o asociație studențească creștină mai moderată ca U.N.S.C.R.-ul), ca Mircea Vulcănescu, cu care însă nici nu se compară ca dogmatism rebarbativ.

Ideologic, e pentru o revoluție conservatoare de tip autohton, inspirată de elitismul lui Ortega y Gasset și mai ales de curentele organiciste germane. „Adevărata revoluție se face de sus în jos", ceea ce pornește de la păturile sărace e doar „asasinat, jecmăneală, teroare stupidă" (idem: 171). Argumentele sunt nule politic:

„Revoluție a făcut Dumnezeu creând lumea; s-a revoltat împotriva haosului, împotriva neființei; împotriva nimicului, a creat ființa, în locul neantului a creat eternitatea. Asta e revoluție. Și Isus tot revoluționar a fost, dar s-a coborât de sus." (idem)

Greva muncitorească îi repugnă, și e de înțeles de ce: emană de jos în sus, deci nu are decât să se transforme în anarhie. De aceea, preferă un principiu statal autoritarist, manifestat printr-un intervenționism polițienesc *sans bornes*: „Ar trebui să pună mitraliera în ei!" (idem: 170). Singurul care se arată „puțin enervat" la asemenea enormități e nedreptățitul Lazarovici.

În *Huliganii*, Eleazar continuă să își expună teoriile, numai că urechea naratorului e plasată la o sensibil mai mare distanță de el, încât vocea i se amestecă în zumzetul de cafenea („Eleazar era cunoscut de publicul restaurantelor, al cafenelelor, al cenaclurilor artistice. Avea

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

întotdeauna o revoluție de propovăduit, o reformă de promovat" – Eliade 1995a: 111). O singură dată îl auzim, din nou, deslușit. Acum pledează pentru un creștinism țărănesc, naeionescian, tocmai s-a înscris într-un partid de acțiune (nu e greu să bănuim care) și amenință „în dreapta și-n stânga cu închisoarea pe viață, cu spânzurătoarea, cu trimiterea peste granițe. Uneori, în mijlocul vreunui discurs vehement, avea o adevărată euforie a puterii. Se simțea tânăr, puternic, stăpân. Eleazar credea în stăpânirea sângeroasă a dreptății. A luminii, cum spunea el" (idem: 191). Personajul, nebucurându-se de atâta bunăvoință din partea autorului pe cât credea Belu Zilber, ilustrează înverzirea discursului misticist.

Galeria extremiștilor din *Întoarcerea din rai* și *Huliganii,* consistent reprezentată de-a lungul evoluției narațiunii, e schițată printr-un amestec de empatie și repulsie ușor decelabil al autorului, a cărui agendă ideologică nu deformează decisiv niciuna dintre figuri. Poate că numai ilegalistul comunist ar fi meritat, artisticește, o șansă în plus.

BIBLIOGRAPHY:

„Dosarele" Eliade: *„Dosarele" Mircea Eliade*, vol. I-V. Cuvânt înainte şi culegere de texte de Mircea Handoca, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 1998-2001.

Brătescu-Voinești 1938: I. Al. Brătescu-Voinești, *Huliganism,* Editura Ziarului „Universul", București.

Butoi 2011: Ionuț Butoi, „Când produce școala revoluționari? O incursiune în istoria socială a vieții universitare interbelice", *Revista de psihologie*, nr. 4, 2011, consultat on-line la adresa: http://www.cooperativag.ro/o-incursiune-istoria-sociala-vietii-universitare-interbelice/ .

Eliade 1934: Mircea Eliade, „Judaism și antisemitism. Preliminarii la o discuție", *Vremea,* an VII. nr. 347, 22 iulie 1934, p. 5.

Eliade 1990: Mircea Eliade, *Profetism românesc*, vol. I-II, Editura Roza Vânturilor, Bucureşti, 1990

Eliade 1991: Mircea Eliade, *Jurnal*, Ediţie îngrijită de Mircea Handoca, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991.

Eliade 1995a: Mircea Eliade, *Huliganii,* Ediție îngrijită și cuvânt înainte: Mircea Handoca, Editura Garamond Internațional, București, 1995.

Eliade 1995b: Mircea Eliade, *Întoarcerea din rai*, Ediție îngrijită și cuvânt înainte: Mircea Handoca, Editura Garamond Internațional, București, 1995.

Eliade 2010: Mircea Eliade, *Huliganii*, Prefață de Dan C. Mihăilescu, Editura Jurnalul Național, București.

Ferrara 1998: Alessandro Ferrara, *Reflective Authenticity. Rethinking The Project Of Modernity*, Routledge, London & New York, 1998.

Linscott Ricketts 2004: Mac Linscott Ricketts, *Rădăcinile românești ale lui Mircea Eliade,* Introducere la prima ediție și prefață la ediția românească de Mac Linscott

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Ricketts, În românește de Virginia Stănescu și Mihaela Gligor, Criterion Publishing, București, 2004

Papini 1913: Giovanni Papini, „Discorso di Roma", în *Lacerba*, 31 Marzo 1913

Protopopescu 1932: Dragoș Protopopescu, „Ruritania în sfârșit sângerează", *Calendarul* 1932: *Calendarul*, anul I,nr. 80, 24 martie 1932.

2014: Zoltán Rostás (coord.), *Universitatea interbelică a sociologilor gustieni. Studii*, Editura Universității București. Studiul lui Ionuț Butoi „Între revoluție studențească și activism social", consultat on-line la adresele: http://www.cooperativag.ro/intre-revolutie-studenteasca-si-activism-social/, http://www.cooperativag.ro/intre-revolutie-studenteasca-si-activism-social-ii/.

Ungureanu 2010: Cornel Ungureanu, *Șantier II. Un itinerar în căutarea lui Mirce Eliade*, Editura Cartea Românească, București, 2010.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

MAPPING ESOTERICISM AS A CONTROVERSIAL FIELD: THEORIES, LIMITATIONS AND POLEMICS

Constantina Raveca Buleu
PhD, Researcher, "Sextil Pușcariu" Institute of Linguistics and Literary History, Cluj-Napoca

Abstract: Being a rather heterogeneous field, defined by Antoine Faivre as the "bazaar of the imaginary", esotericism encounters, even beyond everyday controversies and suspicions, structural difficulties concerning both the domain itself and the instruments it uses for self-definition. The paper intends to investigate a few general aspects related to the methodology of esotericism, using as a starting point several theoretical approaches proposed by noted scholars of the field. The paper intends to start by discussing several issues related to the genetics of the term "esotericism", will go into the depths of Antoine Faivre's definition of esotericism as "forma mentis", will go on with Gerald Messadié's idea that esotericism reflects a "mental attitude", it will continue by analyzing the sophisticated link between the Western esotericism and the hermeneutics of images, and it will conclude by reaching Wouter J. Hanegraaff's definition of esotericism as a "Grand Polemical Narrative".

Keywords: esotericism; Antoine Faivre; Gerald Messadié; Wouter J. Hanegraaff

Esoterismul – cartografierea unei discipline academice controversate: teorii, limitări, polemici

Dicţionarele plasează esoterismul în relaţie cu iniţierea şi secretul, cu înţelepciunea ascunsă acumulată de-a lungul mileniilor, cu transmiterea tradiţiei prin intermediul sintaxelor sapienţiale disimulate şi cu un ansamblu de principii care transcriu o doctrină menită să rămână necunoscută profanilor. Etimologia termenului consolidează această perspectivă, adjectivul „*esoteric*" derivând din grecescul „*esoterikos*"[1], adică „*din interior*"; însă, ea nu contribuie prea mult la configurarea limitelor domeniului. Pe de altă parte, cantitatea uriaşă de scrieri şi mişcări circumscrise esoterismului şi oferite cu generozitate inclusiv profanilor tinde să deconstruiască

[1] Genealogia termenului începe cu primii comentatori ai operei lui Aristotel (precum Clemens din Alexandria, care operează cu dihotomia *esoteric/interior – exoteric/exterior* pentru a caracteriza opoziţia dintre învăţătura oferită discipolilor şi învăţătura oferită tuturor celorlalţi şi cu o satiră a lui Lucian din Samosata. Termenul este atestat în *Histoire critique du gnosticisme et de son influence*, cartea din 1828 a lui Jacques Matter, fiind ulterior consacrat în 1883, graţie teosofului A. P. Sinnett, în lucrarea *Esoteric Buddhism*.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

toate aceste atribute şi să orienteze domeniul înspre exoterizare, adică înspre termenul opozitiv lingvistic, dar complementar funcţional.

Din perspectiva adepţilor diferitelor fenomene alocate lui, esoterismul reprezintă fie o ştiinţă a sufletului şi a lucrurilor (ceea ce generează o indeterminare similară celeietimologice), fie o ştiinţă plasată dincolo de capacitatea de înţelegere a omului obişnuit, cu o terminologie şi legi proprii, capabile să sistematizeze şi să ofere un răspuns coerent în privinţa procesului evoluţiei universului şi a fiinţei umane. O asemenea poziţie sugerează necesitatea aderării prealabile la un curent esoteric pentru a-l putea apoi studia, riscul constituindu-l, într-un asemenea caz, prozelitismul. La acest palier, o viziune foarte răspândită, populară se dovedeşte a fi cea energetică, multe doctrine ezoterice fiind centrate pe ideea universului conceput ca emanaţie şi pluriformitate de energie. În discursul autoreferenţial al esotericilor înşişi, variaţiile posibile la ştiinţă sunt arta, filosofia, religia, sau un amestec difuz al tuturor acestor domenii, cu condiţia ca în centru să se afle întotdeauana spiritul, conştiinţa, sufletul. Altfel spus, un centru la fel de permeabil şi de indeterminat ca întregul domeniu. Însă, fiinţa umană pare a fi setată să caute ordinea în acest haos de discursuri, credinţe şi idei lăsate multă vreme în afara cercului de preocupări academice, considerate indezirabile şi chiar irelevante.

Din perspectivă academică, esoterismul se referă la studierea mişcărilor religioase sau filosofice marginale, precum astrologia, alchimia, gnosticismul, hermetismul, Kabbalah, societăţile secrete, rosicrucianismul, teosofia etc. Interdisciplinaritatea domeniului susţine un discurs în care filosofia, istoria religiilor, arta, literatura, ştiinţele socio-umane în general şi cultura populară sunt exploatate transversal, în tentativa de a delimita ceea ce Wouter J. Hanegraaff numeşte „*cunoaştere repudiată*", incompatibilă cu *mainstream*-ul, neacceptată nici de către ştiinţă, nici de către religiile oficiale, dar prezentă constant în varii forme în tabloul spiritual al omenirii, de la hermetismul antic la fenomenul New Age, de la Kabbalah la neopăgânismul de secol XX. Adică, tot un spaţiu cultural vast, labil şi dificil sub aspect metodologic, în care specialiştii încearcă să facă lumină [şi nu una în sens esoteric!].

Unul dintre aceşti specialişti, Antoine Faivre[2], profesor la École Pratique des Hautes Études (Sorbona), specializat în curentele esoterice europene moderne şi contemporane, care vede în esoterism o „*formă de gândire*"[3], realizează un inventar al sensurilor pe care esoterismul le acumulează în discursul diferiţilor locutori şi izolează într-o primă fază cinci sensuri cu acoperire incompletă, capabile să suporte raporturi de proximitate, dar relative în raport cu obiectul sau cu metodologia domeniului. Astfel, „*esoterismul ca ansamblu eteroclit*" etichetează orice producţie discursivă marcată de mister, descriind un teritoriu nebulos, în care intră practic orice (imagini, teme, motive, simboluri), totalitatea astfel definită intrând apoi în raporturi simbolice cu fiecare parte.

În mod vădit prea generoasă ca aplicabilitate fiind, această interpretare reclamă o restrângere metodologică a sferei de lucru, primul pas mizând, pe de o parte, pe implicaţiile

[2] Antoine Faivre, *Căi de acces la esoterismul occidental. Vol. II. Teozofie, imaginaţie, Tradiţie*. Traducere din limba franceză de Ion Doru Brana, Editura Nemira, Bucureşti, 2008, pp. 10-13
[3] Ibid., p. 21

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

secretului, inserate inclusiv la palierul său etimologic, şi, pe de alta, pe centralitatea iniţierii ca atare. Rezultă un sens „*al învăţăturilor sau al faptelor «secrete» pentru că sunt voit ascunse*", ceea ce aproape că echivalează esotericul cu iniţiaticul, sursă nesfârşită de speculaţii şi de literatură alimentată prin mitul generativ al conspiraţiei. Carenţa unei asemenea definiri a esoterismului ţine, pe de o parte, de universalitatea secretului, deoarece lucrurile voit ascunse pot fi prezente în toate aspectele interacţiunii sociale, şi, pe de altă parte, de prezenţa lui relativă în câmpul esoterismelor, din moment ce multe doctrine esoterice nu sunt secrete, iar scrierile fundamentale s-au bucurat întotdeauna de o largă circulaţie, inclusiv printre amatori.

Proxim secretului, dar străin de voinţa umană, „*misterul inerent lucrurilor*" desenează cel de-al treilea sens al esoterismului, premisa acestei definiri constituind-o faptul că natura şi istoria umană sunt suprasaturate de relaţii oculte, de semnificaţii ce scapă minţii profane. Aşa cum observă specialistul francez, ideea că realul ne apare ca fiind în mare parte ascuns prin chiar natura sa se regăseşte, însă, în toate culturile, de unde rezultă diversitatea ei conotativă şi imprecizia definirii acesteia.

Relevanţa iniţiaticului şi incongruenţa referinţei prime reapar în miezul celui de-al patrulea sens al esoterismului, acela de „*«Gnoză», înţeleasă ca mod de cunoaştere ce pune accentul pe «experienţial», mitic, simbolic, mai curând decât pe forme de expresie de ordin dogmatic şi discursiv*", ceea ce transformă esoterismul într-o „*marginalitate religioasă*" şi-l aduce un pas mai aproape de „*cunoaşterea repudiată*" definită de Wouter J. Hanegraaff.

Mai apropiat de specificitatea doctrinară a multor esoterisme, ultimul sens al seriei îl reprezintă „*căutarea «Tradiţiei primordiale»*". Graţie succesului ideilor lui René Guénon în perimetrul românesc interbelic, acest sens domină abordările româneşti ale esoterismului, el fiind concurat, poate, doar de fascinaţia secretului şi a conspiraţiei exercitată de Francmasonerie. Postulatul unei Tradiţii primordiale, în raport cu care diferitele religii reprezintă ilustrări fragmentare, şi care poate fi accesată doar printr-o învăţătură esoterică traversează istoria spiritualităţii marginale europene, beneficiind de un nume propriu, perenialismul. El eşuează, însă, în tentativa de a acoperi întregul domeniu, cu toate că orientarea sa este de cele mai multe ori ghidată de înţelegerea esoterismului ca universalitate.

Confruntat cu friabilitatea acestor aproximări conceptuale şi convins de oportunitatea unei abordări de tip istorico-critic, Antoine Faivre apelează la o definiţie prudentă a esoterismului, văzut ca „*ansamblu de curente istorice specifice*"[4], cu similitudini şi relaţii istorice marcate, delimitat geografic la un Occident „*vizitat*" de tradiţii şi idei orientale, fixat temporal într-o modernitate ce debutează odată cu Renaşterea, în care intră hermetismul neoalexandrin, Cabala creştină, *philosophia occulta*, rozicrucianismul, teozofia creştină sau curentul ocultist de secol XIX. Opţiunea pentru Renaştere ca epocă în care domeniul capătă sens se datorează modului în care ea îşi reapropriază elemente antice şi medievale şi încearcă să le angajeze într-un ansamblu omogen, expresia ultimă a acestei tentative fiind afirmarea existenţei unei *philosophia perennis*, în care se înscriu, deopotrivă, marii maeştri spirituali ai omenirii şi multe dintre tradiţiile sapienţiale ale trecutului. Căutării „filosofiei perene" i se

[4] Ibid., p. 13

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

alătură, în discursul modernităţii incipiente, „*autonomizarea unui discurs extrateologic în materie de cosmologie şi ideea unor revelaţii posibile în interiorul Revelaţiei*”[5] (adică o revelaţie personală, lăuntrică, ce dublează Revelaţia creştină), ambele funcţionând complementar în raport cu învăţătura religioasă oficială.

Din observarea empirică a marii mase de discursuri esoterice existente, Antoine Faivre[6] izolează două serii de caracteristici în măsură să configureze obiectul de studiu (perfectibil, cum spune autorul însuşi) al esoterismului occidental modern. Astfel, avem de a face, într-o primă instanţă, cu patru caracteristici *intrinseci* (fundamentale) – ideea de corespondenţe universale (corespondenţe simbolice între toate palierele universului vizibil şi invizibil, considerate ca fiind reale), ideea de Natură vie (Cosmosul este un ansamblu viu de corespondenţe), rolul medierilor şi al imaginaţiei (complementare în procesul de descifrare a semnelor lumii), experienţa transmutaţiei (care adaugă un caracter experienţial activităţii spirituale) –, a căror prezenţă simultană confirmă discursul esoteric. Acestora, autorul le adaugă două caracteristici *secundare*, frecvente, dar nu constante – o practică de *concordanţă* (ce presupune admiterea existenţei unor numitori comuni între două sau mai multe tradiţii) şi accentul pus pe ideea de *transmitere* (importanţa „*canalelor de transmisie*” de tipul maestru-discipol) –, capabile să confere flexibilitate construcţiei propuse. Manifestarea acestor caracteristici configurează un model teoretic ce permite, în viziunea autorului său, perceperea esoterismului occidental modern ca „*formă de gândire*” (*forma mentis*). În plus, nefiind de ordin doctrinar, primele cinci caracteristici sunt echivalente cu nişte „*receptacule în care se pot depune diverse forme deimaginar*”[7], ceea ce favorizează abordarea interdisciplinară a domeniului.

Mai puţin prudentă este abordarea universalistă a lui Pierre A. Riffard[8], în viziunea căruia esoterologia reprezintă o cunoaştere sintetică şi totală, capabilă să compare şi să interpreteze, să caute legi şi tipare, să găsească structuri şi funcţiuni şi să determine natura esoterismului în general. Înarmat cu o asemenea concepţie, filosoful francez operează o serie de clasificări în interiorul domeniului, prima dintre ele fiind de ordin tipologic[9]. Astfel, el distinge un *esoterism extatic*, a cărui valoare centrală este viaţa, care urmăreşte provocarea unor stări intense de conştiinţă şi care este impecabil ilustrat de *donisiac*. Termenul secund al clasificării este *esoterismul metafizic*, centrat pe gândire, doctrinar, filosofic, teoretic, cu accent pe cunoaştere şi pe idee, cu o filiaţie atestată (referinţa ultimă fiind o doctrină antică, precum *pitagoreismul*). La polul opus se profilează *esoterismul operativ*, definit ca lucru practic, de tip aplicat, creator, bazat pe ideea perfectibilităţii universului şi a omului, realizat în Francmasonerie. În sfârşit, al patrulea tip este unul de interval, cu un univers suspendat între material şi spiritual, în care valoarea de referinţă o reprezintă imaginea: *esoterismul simbolizant*.

[5] Ibid., p. 16
[6] Ibid., p. 19-23, 46-50
[7] Ibid., p. 22
[8] Pierre A. Riffard, *L'Ésotérisme, Qu'est-ce que l'ésotérisme?. Anthologie de l'ésotérisme occidental*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1990, p. 54
[9] Ibid., pp. 216-223

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Nu există esoterism fără imagini – susţine, de altfel, Pierre A. Riffard[10]. Declarând acest lucru, el are în vedere polisemia lui *eidolon*, adică imagine, dar şi dublu spectral, apariţie.

Demonstraţia finală a universalităţii esoterismului, în concepţia lui Pierre A. Riffard[11], o reprezintă identificarea celor opt invarianţi ai domeniului, fiecare având, la rându-i, o serie de subclase: impersonalitatea autorului, opoziţia iniţiat/profan, subtilitatea, analogiile şi corespondenţele, numerele, ştiinţele oculte, artele oculte şi iniţierea. Analizând validitatea modelului lui Pierre A. Riffard, Antoine Faivre[12] sancţionează ambiţia sa universalistă şi lipsa de ancorare în istorie, dar aprobă impulsul dat de acesta unei ştiinţe comparate a esoterismelor.

În concepţia lui Wouter J. Hanegraaff[13], cercetătorul esoterismului are rolul de a efectua un exerciţiu arheologic, „*de a retrasa filiaţia anumitor idei în timp, nu cu intenţia apriorică de a demonstra similaritatea sau unitatea lor trans- ori meta-istorică* […]*, ci cu intenţia de a lămuri căile complexe prin intermediul cărora unii oameni absorb, (re)interpretează, (re)construiesc etc. ideile trecutului la care au avut acces*”, de a desena harta migrării acestora, atât între diferite forme ale esoterismului, cât şi în artă, literatură, ideologii etc. Se impune, însă, o precizare: prin idei, specialistul olandez nu înţelege elementele ideologice, ci formele de imaginar, punct în care perspectiva sa coincide cu cea a lui Antoine Faivre. Într-un studiu[14] publicat în 2007 în volumul *Polemical Encounters*, Wouter J. Hanegraaff analizează afinitatea electivă dintre studiile academice ale esoterismului occidental şi studiul imaginilor, consacrând, într-o primă instanţă, un spaţiu generos abordării lui Antoine Faivre. Textul subliniază compatibilitatea viziunii teoreticianului francez cu centralitatea imaginii, a simbolului şi a dimensiunii mitice în detrimentul celei doctrinare, observând suprapunerea dintre această concepţie şi abordarea teoreticienilor din jurul grupului intelectual de discuţii Eranos (Ascona), care l-a avut ca invitat şi pe Mircea Eliade. Savantul olandez remarcă dinamica iconoclastă a culturii occidentale, finalizată în impunerea unui Dumnezeu abstract şi omniprezent în detrimentul zeilor păgâni reprezentaţi prin statui şi imagini, şi sugerează că puterea imaginilor a generat un proces de respingere, căruia i-a căzut pradă şi esoterismul, perceput ca domeniu periculos.

În viziunea lui Wouter J. Hanegraaff, esoterismul occidental ca domeniu de cercetare reprezintă rezultatul istoric al „Marii Naraţiuni Polemice”, al procesului prin care cultura occidentală şi-a construit, în decursul secolelor, propria identitate în perimetrul dinamicii dintre elementele cosmoteismului şi cele ale monoteismului. Dacă acceptăm faptul – scrie savantul olandez – că identitatea de sine se construieşte prin generarea de povestiri despre *cine, ce şi cum vrem să fim*, trebuie să acceptăm şi faptul că aceste povestiri pot fi spuse doar prin construirea unei naraţiuni opozitive, în care proiectăm tot ceea ce *nu vrem să fim*. Altfel spus,

[10] Ibid., p. 226
[11] Ibid., p. 310
[12] Antoine Faivre, op. cit., pp. 51-52
[13] Apud: Antoine Faivre, op. cit., p. 59
[14] Wouter J. Hanegraaff, *TheTrouble with Images: Anti-Image Polemics and Western Esotericism*. În: *Polemical Encounters. Esoteric Discource and Its Others*, Edited by Olav Hammer and Kocku von Stuckard, Brill Academie Publishers, Leiden-Boston, 2007, pp. 107-136

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

o construcţie identitară în oglindă, în care negativul este întotdeauna Celălalt. Iar în cazul imaginaţiei colective de secol XVIII, „Celălalt" se dovedeşte a fi esotericul şi, prin extensie, domeniul său, esoterismul.

Există întotdeauna – afirmă Wouter J. Hanegraaff[15] – un abis între cum apar esotericii şi esoterismul în imaginaţia polemică şi cum se dovedesc a fi ei cu adevărat atunci când sunt puşi sub lupa cercetărilor critice. Pentru a demonstra acest lucru, savantul olandez deconstruieşte diferite strategii de excludere (de alterizare) funcţionale în Marea Naraţiune Polemică, miza fiind corectarea imaginii istorice despre cultura occidentală, distincţia între *mnemoistorie* (proprie imaginaţiei colective) şi *istoriografie*. Iar dacă esoterismul reprezintă un construct ce există mai întâi în imaginaţia colectivă, analiza imaginilor angrenate în Marea Naraţiune Polemică devine crucială.

Logica tensiunii identitare intră şi în economia concepţiei lui Kocku von Stuckrad[16]. Din perspectiva sa, atunci când vorbim despre esoterism, avem în vedere un proces de formare a identităţii dublat de o competiţie a pretenţiilor de cunoaştere, discursul esoteric reclamând întotdeauna o cunoaştere mai înaltă decât celelalte discursuri. Teza[17] teoreticianului german este că istoria culturală europeană se caracterizează prin dialectica respingerii şi a fascinaţiei faţă de tot ceea ce cercetătorii moderni consideră a fi domeniul ca atare al esoterismului, un rol esenţial în menţinerea acestei tensiuni avându-l *secretul*[18] (conceput ca şi *capital social*) şi *discursul cunoaşterii perfecte*[19], tipic esoterismelor. Acestei ultime dimensiuni, universitarul suedez Henrik Bogdan[20] îi mai adaugă un strat, atunci când afirmă că esoterismul poate fi descris ca o formă occidentală de spiritualitate, ce subliniază fie importanţa efortului individual în achiziţia cunoaşterii spirituale, fie a gnozei, prin care omul se confruntă cu dimensiunea divină a existenţei.

Arborând o concepţie-cadru similară ca formulă celei a lui Antoine Faivre, Gerald Messadié defineşte esoterismul ca pe o „*atitudine mentală*"[21], dar îl abordează în limite mult mai generoase, atât cronologic – prin formule precum: „*esoterismul este la fel de vechi ca şi legătura umanului cu divinul*"[22] – , cât şi ca forme de manifestare, graţie unei selecţii mărturisit arbitrare, orientate de impulsul unei lecţii despre fraternitate (ancorată în asemănările dintre învăţăturile diferitelor curente esoterice) şi de consolidarea condiţiei sale de „*structură şi funcţie înnăscută ale mentalului*"[23].

---

[15] Ibid., p. 111
[16] Kocku von Stuckrad, *Locations of Knowledge in Medieval and Early Modern Europe. Esoteric Discourse and Western Identities*, Brill Academic Publishers, Leiden-Boston, 2010, pp. 60-64
[17] Ibid., p. 54
[18] Ibid., pp. 54-59
[19] Ibid., pp. 59-67
[20] Henrik Bogdan, *Western Esotericismand Rituals of Initiation.* State University of New York Press, Albany, 2007, p. 5
[21] Gerald Messadié, *Patruzeci de secole de esoterism*. Traducere de Claudia Dumitru, Editura Nemira, Bucureşti, 2008, p. 6
[22] Ibid., p. 7
[23] Ibid., p. 16

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Dincolo de polemici şi de bătălii conceptuale, peisajul academic al esoterismului s-a modificat substanţial dacă luăm ca punct de reper atitudinea ereziologică ce a împins esoterismele într-o marginalitate denunţată şi combătută. La metamorfozarea unui fost domeniu indezirabil într-o incitantă sferă de studiu, marcată de dezbateri metodologice şi de abordări extrem de serioase, au contribuit masiv teoreticienii din jurul grupului de la Eranos, precum Carl Gustav Jung, Mircea Eliade[24], Henry Corbin, Gilbert Durand sau Joseph Campbell, interesul lor pentru istoria ideilor religioase orientând atenţia cercetătorilor asupra esoterismului conceput ca un soi de rezervor sapienţial din afara *mainstream*-ului, din care lumea noastră „dezvrăjită" (Max Weber dixit) se poate inspira.

Deşi le recunoaşte rolul, Antoine Faivre dezaprobă dominanta apologetică a discursului învăţaţilor de la Eranos şi tendinţa lor de a insista pe catalogări transistorice, în detrimentul diferenţelor concrete, compatibile cu abordarea istorico-empirică şi critică a fenomenului.

BIBLIOGRAPHY:

Bogdan, Henrik: *Western Esotericismand Rituals of Initiation.* State University of New York Press, Albany, 2007

Eliade, Mircea: *Ocultism, vrăjitorie şi mode culturale. Eseuri de religie comparată*. Traducere din engleză de Elena Bortă, Editura Humanitas, Bucureşi, 1997

Faivre, Antoine: *Căi de acces la esoterismul occidental. Vol. II. Teozofie, imaginaţie, Tradiţie*. Traducere din limba franceză de Ion Doru Brana, Editura Nemira, Bucureşti, 2008

Hanegraaff, Wouter J.: *TheTrouble with Images: Anti-Image Polemics and Western Esotericism*. În: *Polemical Encounters. Esoteric Discourse and Its Others*, Edited by Olav Hammer and Kocku von Stuckrad, Brill Academie Publishers, Leiden-Boston, 2007

Messadié, Gerald: *Patruzeci de secole de esoterism*. Traducere de Claudia Dumitru, Editura Nemira, Bucureşti, 2008

Riffard, Pierre A.: *L'Ésotérisme, Qu'est-ce que l'ésotérisme?. Anthologie de l'ésotérisme occidental*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1990

Stuckrad von, Kocku: *Locations of Knowledge in Medieval and Early Modern Europe. Esoteric Discourse and Western Identities*, Brill Academic Publishers, Leiden-Boston, 2010

[24] Interesantă este concluzia unei comunicări susţinute în 1974 de Mircea Eliade în cadrul ediţiei XXI a *Conferinţei anuale comemorative dedicate lui Freud*, intitulată *Ocultul şi lumea modernă*: „*În rezumat, cercetările contemporane au dezvăluit semnificaţia religioasă profundă şi funcţia culturală a unui număr mare de practici, credinţe şi teorii oculte, evidenţiate la multe civilizaţii, europene şi extraeuropene deopotrivă, şi la toate nivelurile culturii, de la ritualuri folclorice – precum magia şi vrăjitoria – la tehnicile secrete şi speculaţiile esoterice cele mai savante şi mai elaborate: alchimia, yoga, tantrismul, gnosticismul, ermetismul Renaşterii, societăţile secrete şi lojile masonice ale perioadei iluministe*". În: Mircea Eliade, *Ocultism, vrăjitorie şi mode culturale. Eseuri de religie comparată*. Traducere din engleză de Elena Bortă, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997, p. 78

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

GYPSY BREEDING GIRL- BEAUTY AS PART OF PROPERTY

Puskás-Bajkó Albina
PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Some unbelievable sexual practices are described, the abuse of the Gypsy woman as a slave, an extremely attractive woman in her role totally subject to her owner, the "boier". What follows from this understanding or misunderstanding of Roma slaves by their owners is an objectification of all slaves, their reduction to inhuman beings, that can be sold, bought, can be used but also abused without retaliation, as they constitute part of one's own fortune. A more sophisticated objectification can be observed Romanian phenomenon "țiganca de prăsilă"/"Gypsy breeding-girl" -a double marginalization, which put her in a situation even more vulnerable: "The servant was not human, but an object, ready to be weighed and priced, bought and sold, so the Roma family itself was not ascertained as a structure of the community, but as a means of propagating servants, similar to the breeding domestic animals: a set phrase was Gypsy breeding-girl, meaning Roma woman of childbearing potential who enjoyed a higher price because she could enlarge the number of household servants."

Keywords: Slavery, Gypsy girl, breeding, domesticating

În momentul în care boierul Hortopan o zărește pe tânăra țigăncușă sclavă, Anca, în *Țigăncușa de la ietac*, de Radu Rosetti, el apreciază frumsețea ei ieșită din comun, verificând fiecare detaliu pe corpul ei de adolescentă, gâtul, umerii și brațele, sânii, pielea și ochii. În tot acest interval, țigăncușa își ferește ochii, nu are voie, dar nici nu îndrăznește să se uite în ochii stăpânului: „De la cap ochii cunoscători ai vornicului trecuse la trup, cercetând gâtul rotund, umerele și brațele gingașe fără a fi slabe, mâinile mici cu degetele subțiri. Cămeșa întredeschisă și ruptă lăsa aproape descoperit un sân născând, asămuitor unor mere necoapte, din catrința veche și peticită ieșeau niște pulpe fragede, dar rotunde, glezne să poată juca în inelul alcătuit de degetul cel mare și arătător, picioare uimitor de mici, de înguste și frumos croite."[1] Preocupat de calitatea pielii fetei, boierul se miră că, deși a fost arsă de razele soarelui, totuși, nu se aseamănă cu pielea celorlalți țigani sclavi de pe moșia lui. În mintea lui se gândește la posibilitatea amestecării genetice-țiganca Anica fiind prea palidă: probabil și mama ei a fost o sclavă favorită, adusă la ietac, și Anica trebuia să fie copilul din flori al vreunui boiar oaspete care putuse să se bucure de serviciile fetei ca semn de recunoștință sau

[1]Radu Rosetti, *Țigăncușa de la ietac* în *Alte povești moldovenești* în *Scrieri*, Ed. Minerva, București, ed. Cătălina Poleacov, 1980, p. 311.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

ca un simplu cadou din partea gazdei: „Soarele arsese pielea feții, a brațelor și a pulpelor, dar acea piele era departe de a înfățoșa nuanța arămie obișnuită la țiganii de sânge neamestecat. Bineînțeles că atât zdrențele ce o acopereau, cât și ceea ce se vedea din pielea țigăncușei arătau semne neîndoielnice că de mult nu mai venise în atingere cu apa și cu soponul. Privirea cercetătoare și prelungită a vornicului făcuse pe fată să lese ochii în jos."[2]

Conștient de faptul că fata este prea tânără și prea murdară ca să îi devină concubină, boiarul îi ordonă unei țigănci bătrâne Nastasia, să se apuce pentru aranjarea fetei în vederea inițierii ei: din acest moment Anica nu avea voie să se comporte ca ceilalți țigan, nu putea lucra, nu putea ieși la soare, nu mai purta hainele ei țigănești, ci catrințe moldovenești, și era spălată și unsă în fiecare zi cu aceeași grijă timp de luni de zile, (un an întreg), cu scopul ca boiarul să o primească gata pentru actul lui râvnit. Andrei Oișteanu scrie că acest obicei de aranjare a fetei dă impresia de ceva mai mult decât simpla spălare sau ungere a corpului ei în fiecare zi. După cum se știe, aceste bătrâne, cum era și Nastasia, „fuseseră la rândul lor inițiate de alte femei învățate (cum este grecoaica Hariclea). Pare a fi vorba, dacă nu chiar de o profesiune, cel puțin de o îndeletnicire. O îndeletnicire cu rădăcini orientale."[3] Din scrierea lui Andrei Oișteanu aflăm că înainte ca domnitorul musulman, sau un simplu domn în Orient accepta o nouă femeie în haremul lui, aceasta era pregătită îndelung de către femei mai în vârstă, care le țineau și o instruire teoretică și practică fetelor, ca domnul să fie mulțumit ulterior. Într-un cuvânt, o învață cum să devină o fantezie erotică demnă de privirea și corpul stăpânului ei. Țiganca va învăța cum să își controleze corpul în așa fel încât rezultatul lunilor întregi de aranjare și instruire să fie încântător pentru boier. Iatacul devine colivia de aur a fetei, care este privilegiată și invidiată de ceilalți țigani, dar ea devine jucăria favorită a stăpânului ei.

Din păcate, boierul în vârstă moare și toată pregătirea pare în zadar până când într-o zi, ajunge acasă tânărul boier Hortopan de la Paris, un tânăr care nu agreează tradițiile umilitoare de acasă revoltându-se la gândul că ar trebui să abuzeze de tinere fete; și totuși, în momentul în care o vede prima dată pe Anica, trece prin același proces de recunoaștere surprinsă a frumuseții ca tatăl lui: „Țigăncușa era nâltuță, o ruptură de tulpan roșu acoperea capul ei mic, iar din aceea zdreanță ieșeau unde bogate de păr castaniu deschis. Fruntea era scurtă și lată, sprâncenile frumos zugrăvite și genele, lungi, cu capetele întoarse, încadrau doi ochi căprii, mari și plini de galeșă lumină. Nasul drept și subțire n-ar fi necinstit nici fața unei statui grecești, urechile erau mici și sapate cu gingășie, iar gura cu buzele frumos răsucite, pline și roșii ca cireașa coaptă, o adevărată minune."[4] În portretizarea fetei tinere contradicția șocantă dintre comportamentul ei exemplar și circumstanțele murdare și necivilizate în care trăiește sunt într-o opoziție șocantă, fata părând un înger între ceilalți țigani, dar și între celelalte țigănci. Parcă Radu Rosetti resuscită nedumerirea autorilor ca Victor Hugo care folosesc această contradicție între țiganii ordinari și țiganca excepțională

[2] *Idem*, p. 311.
[3] http://revista22.ro/19510/7024789/sexualitatea-limbajului.html, accesat pe 11.04.15.
[4] Radu Rosetti, *op. cit.*, p. 312.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

(ca Esmeralda) tocmai ca să sublinieze teoria lor despre țigani în general: o rasă care nu se schimbă în bine niciodată, excepția angelică întărind teoria. Tânărul boier Hortopan se confruntă cu aceleași gânduri contradictorii: cum este posibil ca o fată atât de frumoasă, cu pielea atât de deschisă la culoare să fie totuși țigancă, din moment ce ea este total diferit de tot ceea ce se știe despre hoția, minciuna și murdăria țiganilor. Ulterior se îndrăgostește de ea, amândoi trăind niște clipe de o dragoste fabuloasă în intimitatea ietacului. Dar tânărul boier superficial se plictisește de jucăria lui, și după ce oricum trebuie să se căsătorească, o duce pe Anica la țară, să nu o vadă un timp: „O dusese la țară, pentru că se săturase de ea...altă femeie, altă dragoste."[5] Toate acestea după o iubire exaltată în care perfecțiunea corporală și spirituală a fetei era exagerată peste măsură de tânărul boier. („O zână! Un adevărat juvaier! Însăși Hebe nespălată și în zdrențe!"[6]) inconștient de efectul său asupra fetei- și inconștient de efectul ei asupra lui în ceea ce privește anii ce urmează să le petreacă fără dragostea ei.

În perioada în care romii erau încă robi, fiecare boier deținea mai multe servitoare de etnie romă, care avea mai multe roluri în casa boierească: "servitoarele, cusătoresele, spălătoresele, găinăresele, bucătăresele etc. Viața boierilor este înconjurată de aceste femei: în bucătărie, în camere, îngrijind copiii boierilor, fiind prezente în atelierele de lucru manual pentru gherghefuri, în atelierele de țesături, de broderii pentru cearșafuri, covoare etc. În orice casă boierească respectabilă existau ateliere de lucru manual, o adevărată industrie casnică de țesături cu care cucoanele casei se mândreau."[7] Legăturile indecente dintre boier și slugă nu sunt întotdeauna privite de sclave ca niște fenomene negative, și dimpotrivă, raporturile sexuale cu stăpânul se consideră din când în când realizări râvnite. Cu toate că nu ne vine greu să ne închipuim că unele dintre aceste femei chiar voiau acest lucru, multe dintre ele nu erau încântate de situație, întâmplarea sfârșindu-se cu o tragedie: „atunci când boierul Sandu Hortopan se îndrăgostește de Anica, o tânără sclavă de 15 ani, o țigăncușă năltuță, îi cere bătrânei Nastasia, sclavă romă și ea, să o pregătească timp de un an pentru patul său. După lungi mustrări de conștiință, Anica se sinucide. Drept răzbunare, vizitiul boierilor, sclav rom, îi omoară pe stăpâni."[8] Femeia tânără este portretizată ca o frumusețe înnăscută, fiind evidentă și atracția bărbaților față de ea: În contrast cu cea bătrână care se ocupă de magie și de prostirea inocenților creștini, cea tânără fermecă numai prin înfățișarea fizică: „Femeile de țigan, și mai ales, cele bătrâne, se ocupă cu căutarea în cărți, în bobi, în palmă etc., cu descântecele, fermecătoria etc., tot arte aduse cu sine, încoace, din patria superstițiilor, din India. (...) Femeile, care nu arareori și, mai ales, în tinerețe, sunt de o frumusețe rară, arată adesea, la alegerea toaletei lor, mult gust; capul și-l leagă, mai ale în Bucovina, cu un șal mare, galben sau roșu, de lână, au predilecție pentru culori mult

[5] Idem. p.324.
[6] *Idem,* p.313.
[7] https://seemeasiam.files.wordpress.com/2010/05/priveste-ma-asa-cum-sunt.pdf, accesat pe 10.07.15.
[8] Dimitrie Dan, paroh în Lujeni, descrie tradițiile acestea în detalii în *Țiganii din Bucovina, Cernăuți,* Tipo și Litografia concesionată Arch. Silvestru Morariu-Andrievici, 1892, http://www.dragusanul.ro/wp-content/uploads/Etnii_bucovinene.pdf, accesat pe 20.07.15.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

intensive; ștrengarul este, la ele, numai la caz de ultimă sărăcie întrebuințat ca învelitoare pentru cap; ele poartă catrințe, adeseori țesute cu fir, iar cu mai multă plăcere, fuste din materii de lână, cumpărate din oraș, și în fine, un cojoc mare, din piei de oaie; atât fetele, cât și nevestele poartă, la gât, salbe prețioase de monede vechi de argint, adeseori și de aur, în valoare de mai mulți galbeni; copiii de Țigan, însă, nu se îmbracă, ci aleargă, pe drumurile satelor, în costumul strămoșului Adam. Un *sine qua non* al Țiganului și Țigăncii, ba chiar și al gângurașilor încă sugători, este luleaua, care nu poate să lipsească, nici chiar în somn, dintre dintâi, deși în ea, poate de săptămîni, nu s-a mai rătăcit nici colb din planta divină, tutun."[9] În schimb, respectul tribului pentru femeile bătrâne, deținătoare ale tainelor magiei, este recunoscută și de paroh: „Femeile bătrâne se bucură de-o stimă deosebită și sfaturile lor se urmează chiar mai curând decât cele ale juzilor."[10] Mai încolo, portretul degenerează într-o parodie a țigăncii, care-indiferent de vârstă- lucrează în locul soțului, aducându-i mâncarea primită răsplată pentru serviciile ei. Vrăjitoria ei este demascată de autor, care o vede foarte deșteaptă și dibace, întinzând capcane creștinilor creduli, prin hocus-pocusul ei denumit fermecătorie: „Cu cât țiganca e mai dibace la cerșit și la vânzarea acelor și fustelor și mai isteață la căutarea în palmă, bobi, cărți, spunerea din stele, la vrăjitorii și fărmăcătorii, cu care câștigă pentru gângurași și dada făină și slănină, căci, Doamne, mult îi mai place dadei slănina, cu atât e mai dragă Țiganului și cu atât mai tare o frige în bătaie, se-nțelege, însă, că după ce a mâncat, mai întâi ca un leu din cele aduse de Țigancă, de pe la buni creștini. (...) Mult hazlii sunt formulele pe care le rostesc Țigăncile, spunând oamenilor de noroc și din ele se poate cunoaște scopul de a înșela, dar și puțină dibăcie dezvoltată în această privință. „Ai noroc", zice cioroaica, „la vite multe, multe mărunțele și cu piciorușe pe-mprejur. Se ține norocul de tine ca iepurele de câine". Nu-și bate, oare, cioara joc de cei pe care îi exploatează atât de ușor?"[11]

În timpul boierimii, robii se puteau căsători între ei, ceea ce nu însemna că boierul nu putea continua relațiile sale amoroase cu ibovnica lui. Preocuparea stăpânului era ca ei să se înmulțească, deoarece mulți dintre ei mureau în tinerețe, ceea ce era o pierdere pentru el. Bineînțeles, robii și roabele nu puteau să-și aleagă consorții, decizia fiind luată de stăpân, fără să le ceară părerea. Mama Irina îl instruiește pe un rob "țigan", Ion Tiron, care se împotrivește avansurilor boierului făcute nevestei sale roabe: "care-i femeia din neamul nostru care n-ar fi fericită să intre în ietacul boierului? Ce mijloc mai bun are un rob pentru ca să-și îndrepte soarta decât ca să prindă stăpânul poftă de femeia lui?"[12] În cartea lui Radu Rosetti se găsesc povestioare asemănătoare din belșug, femeile rrome fiind înfățișate ca niște baiadere extrem de atrăgătoare, singurul lor scop fiind să-l seducă pe boier, să intre în ietacul lui. Dat fiind că regulile epocii erau stricte, că mariajul era organizat, bazat pe interese financiare, nu pe dragoste sau atracție: „Boierii amatori de plăceri extraconjugale, din cauza

[9] *Idem*, p.319.
[10] *Ibidem*, p.320.
[11] *Ibidem*, p.323.
[12] Radu Rosetti, *Scrieri*, 1980, Ed. Minerva, București, p. 85.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

moravurilor epocii, erau reduși să-și caute, nu tovarășe, ci unelte de plăcere în poporul de jos și, mai cu seamă, printre numeroasele roabe țigance care li umpleau curțile."[13]

Se descriu niște practici sexuale, abuzurile țigăncii roabe, atrăgătoare în rolul ei de femeie supusă de tot boierului. Ceea ce rezultă din această înțelegere sau neînțelegere a robilor romi de către stăpânii lor este o obiectivizare a tuturor sclavilor, o reducere a lor la ființe inumane, care se pot vinde, cumpăra, se poate folosi de ei dar se poate și abuza de ei, fără represalii, deoarece ei constituiau parte din averea proprie. O obiectivizare mai sofisticată observăm în fenomenul românesc „țiganca de prăsilă"-o marginalizare dublă, care o punea într-o situație și mai vulnerabilă: „Robul nu era om, ci obiect, gata să fie cântărit, prețuit, vândut sau cumpărat, așadar nici familia de rromi nu era recunoscută ca structură a comunității, ci ca o metodă de înmulțire a robilor, similară prăsilei necuvântătoarelor domestice: o expresie des folosită era *țigancă de prăsilă,* cu sensul de femeie rromă aflată la vârsta fertilă, care *se bucura* de un preț mai ridicat, datorită faptului că putea înmulți numărul de robi ai unei gospodării."[14] Dacă ne gândim la sensul cuvântului *prăsilă*, vom fi de acord cu cei care susțin că femeia rom era percepută ca un animal, o iapă de calitate de exemplu, ceea ce în zilele noastre pare jignitor, dar acum 150 de ani încă era considerat un lucru perfect natural. Sensurile cuvântului *prăsilă* sunt: "1. Reproducere de animale de rasă, 2. Animale tinere, pui de rasă 3.Animale de soi bun, 4. Descendenții, produșii unui animal de rasă, 5. Animal din rasă ameliorată."[15] Cuvintele *animal* și *produs* ne șochează prin distanțarea acestor ființe de orice urmă de umanitate. În epoca robiei, femeile rrome, mai ales dacă se aflau la vârste fragede, se foloseau deseori ca și damele de companie de azi, servindu-și stăpânul dar ocazional se bucurau de frumusețea lor și musafirii boierilor. "Efectul acestui abuz teribil, culminând cu violul, a fost stereotipul țigăncilor frumoase și pasionale, internalizat sub forma stereotipului aparent pozitiv al femeilor rrome frumoase si pasionale, conducând însă și el la scăderea stimei de sine etnice a rromilor, în sensul în care frumusețea și pasionalitatea par a fi cele mai mari, dacă nu singurele calități ale femeii rrome."[16]

Anica se sinucide și moartea ei este răzbunată de Grigore surugiul, cel care a iubit-o sincer, cel care nu a putut să se bucure de norocul fetei de a fi aleasa domnului, cel care a început să bea din cauza sentimentului de neputință față de evenimentele petrecute în ietac. Grigore se îmbată și conduce trăsura boierului „într-o fugă sălbatică."[17] Celălalt pol al viziunii asupra rromilor este cel exagerat în mod voit și programatic de către aboliționiștii care desfășurau o activitate intensă în domeniile socio-culturale și politice luptând pentru cauza abolirii sclaviei pe teritoriile Țării Românești. Pledând pentru libertatea tuturor locuitorilor, argumentul lor fiind fondat pe principii revoluționareinovatoare pentru epoca

[13]https://seemeasiam.files.wordpress.com/2010/05/priveste-ma-asa-cum-sunt.pdf, p.27, accesat pe 10.07.15.
[14]Delia Grigore, *Consecințele istoriei asupra imaginii de sine și structurării identității rromilor. Heteroidentificare stereotip-negativă și autoidentificare stigmatizată în mentalul colectiv rrom* în Rromii...în căutarea stimei de sine, Studiu introductiv, București: Vanemonde, 2007, p. 19.
[15]*Dicționarul Limbii Române Moderne*, Institutul de lingvistică din București, București, 1958.
[16]http://www.scritub.com/sociologie/TRADITII-RROME52734.php,accesat pe 05.06.14.
[17] Radu Rosetti, *Țigăncușa de la ietac, op.cit*., p. 333.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

respectivă, ei au construit „imaginea exotic-romantică și duios-empatică a rromilor."[18] Această imagine devine un leitmotiv în literatura autorilor ca Radu Rosetti în opera *Țigăncușa de la ietac*, Leon Negruzzi în *Țiganca*, (1877) Vasile Alecsandri, *Vasile Porojan*, (1880), Gheorghe Sion în *Emanciparea țiganilor*, Ion Heliade Rădulescu, *Țiganiada* și vodevilul cu cântece al lui Gheorghe Asachi, *Țiganii*. Acest pol reprezintă o suită de creații artistice în care predomină personajul rrom spontan și simplu, fără artificii și rafinament care devine țapul ispășitor în nedreptățile perseverente ale proprietarilor săi și figura femeii rrome, irezistibil de frumoase și seducătoare, disponibile din punct de vedere sexual, animate de pasiuni mistuitoare cum ar fi dragostea imposibilă ce o simțeau pentru stăpânul lor. Dar, „plasați uneori în posturi histrionic mărețe, ca monumente ale durerii sau ale revoluției pașoptiste, rromii rămân totuși percepuți din perspectiva unei amabile condescendențe, ca dinspre un boier natural-superior, dar pătruns de idei inovatoare, înspre un om natural-inferior, dar animat de aspirații posibil mai înalte."[19] Atractivitatea exotică ce emană din aceste femei țigănci, deși sclave ale boierilor, creează o tensiune incredibil de puternică în sufletul boierului. Chiar dacă o domină pe această femeie, chiar dacă a cumpărat-o, ea devenind proprietatea lui, sexualitatea ei nu poate fi dominată. Să presupunem că Anica era inițiată de bătrânul boier Hortopan; este evident că nu s-ar fi îndrăgostit de el, și în mod sigur, nu s-ar fi sinucis de supărare. Bătrânul nu ar fi putut face ceea ce a făcut marele cuceritor de fiul său revenit din Franța: a sedus-o și a lăsat-o pentru alta. Înainte de a lăsa-o, totuși, a trebuit să recunoască faptul că niciodată nu a fost cucerit și înnebunit de nicio femeie cum i s-a întâmplat cu această roabă țigancă. În graba lui de a se căsători se observă și un fel de frică de puterea ei asupra lui. Să ne amintim că în momentul în care noua sa logodnică o vede pe fată și îi apreciază frumusețea, cerând-o ca sclava ei personală, tânărul boier nu se simte chiar în largul lui, vrând să scape din situația neplăcută de a o vedea pe Anica în fiecare zi, pe timp ce el ar trebui să se concentreze asupra nevestei sale. O distragere a atenției lui de la treburi mult mai importante, oare numai atât a însemnat prezența Anicăi pentru el?

BIBLIOGRAPHY:

Dan, Dimitrie, paroh în Lujeni, *Țiganii din Bucovina, Cernăuți*, Tipo și Litografia concesionată Arch. Silvestru Morariu-Andrievici, 1892, http://www.dragusanul.ro/wp-content/uploads/Etnii_bucovinene.pdf.

Dicționarul Limbii Române Moderne, Institutul de lingvistică din București, București, 1958.

Grigore, Delia, Consecințele istoriei asupra imaginii de sine și structurării identității rromilor. Heteroidentificare stereotip-negativă și autoidentificare stigmatizată în

[18] http://www.scritub.com/sociologie/TRADITII-RROME52734.php., accesat pe 23.07.2015.
[19] *Idem*.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

mentalul colectiv rrom în Rromii...în căutarea stimei de sine, Studiu introductiv, București: Vanemonde, 2007.

Rosetti, Radu, *Țigăncușa de la ietac* în *Alte povești moldovenești* în *Scrieri*, Ed. Minerva, București, ed. Cătălina Poleacov, 1980.

http://revista22.ro/19510/7024789/sexualitatea-limbajului.html.

http://www.scritub.com/sociologie/TRADITII-RROME52734.php.

https://seemeasiam.files.wordpress.com/2010/05/priveste-ma-asa-cum-sunt.pdf.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

DEFYING GRAVITY. DORU DAVIDOVICI

Georgeta Cozma
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Center

*Abstract: **Doru Davidovici** illustrates another hypostasis of the flight, the one with the bird with silver wings. We stopped at the stories with aerodrome of the fliers who defy gravity in jet aircrafts, MIG 21 Lancer (V is for Victory), to support our idea that Dedal is the true archetype of the modern aviator and not Icar, as it has remained in the collective mind. The French have Antoine de Saint Exupéry, the emblematic aviator and writer, and for us, **Doru Davidovici** remains the flyer with silver wings, legend among aviators, since the time when he was performing loopings, rollings or vertically passages, when he was initiating his students, by flying in doubles beyond the clouds and who became a myth, with his last flight to the galactic worlds.*

Keywords: Trandisciplinarity, Logical Third included, Onthological Third included, Levels of Reality, Level or Perception, Flight, Sky, Gravitation

„Nu, sufletul omului n-a rămas încătuşat de pământ
când ştiinţa deschide drumul văzduhului"
Aurel Vlaicu

I. Între Dedal şi Icar

„Suntem un popor cu vocaţia zborului."
Dumitru Prunariu

Dacă urmărim pe harta interactivă[1] zborurile avioanelor, nu avem cum să nu observăm că dârele rezultate în urma arderii kerosenului lăsate de acestea configurează imaginea unui labirint global, străpuns de mişcarea aeronavelor în toate cele patru dimensiuni. Asemeni lui Prometeu, Omul s-a simţit, încă din zorii *trans-formării* sale, înlănţuit de Pământ, prin chingile gravitaţiei, căutând permanent căi prin care să se elibereze. Visul s-a împlinit o dată cu apariţia primelor aparate de zbor.

[1] Flightradar 24: Creată în anul 2007, în Suedia, harta online monitorizează toate zborurile, comerciale, private sau militare, în timp real, la nivel de mapamond.
Sursă: https://www.flightradar24.com/.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Fig. VII. 1. Labirint
(Sursă: https://www.google.ro/)

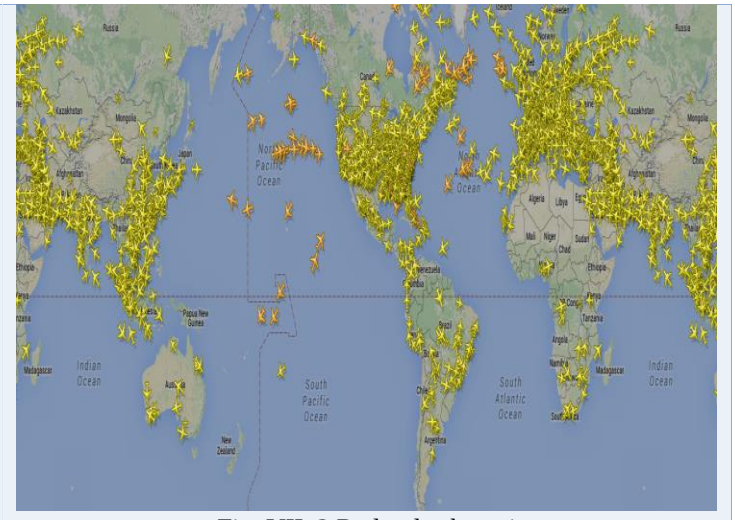


Fig. VII. 2 Radar de zboruri
(Sursă: https://www.flightradar24.com/)

În istoria aeronauticii mondiale, românii figurează pe lista vizionarilor ispitiţi să sfideze gravitaţia, asemeni Pescăruşului Livingstone[2]. Mai mult, istoria aeronauticii româneşti se confundă cu istoria zborului. Între 1903-1906, la Paris, **Traian Vuia** (1872-1950) a conceput şi a construit un avion monoplan, *Vuia*1, numit *Liliacul*, din cauza formei aripilor; cu acesta a decolat şi a zburat prin mijoace mecanice de bord, la 18 martie 1906, la Montesson. Distanţa parcursă de 12 m, la o înălţime de aproape 1 metru, reprezintă *saltul* omului de la aeroplan la aparatul de zbor mai greu decât aerul, capabil să decoleze prin mijloace proprii, fără să catapulteze. Prietenul inventatorului, profesorul Constantin Nedelcu, relatează, la întoarcerea în ţară, în 1923, evenimentul la care a fost martor, transmiţând mesajul acestuia: „Am dovedit că se poate zbura cu un aparat «mai greu decât aerul» […] Acum, după ce s-au convins de posibilitatea zborului mecanic, numărul experimentărilor va creşte rapid. […] Vor continua alţii, tot mai mulţi. Aşa se realizează progresul”[3]. În anul 1910, lângă Bucureşti, la Cotroceni, un tânăr entuziast, **Aurel Vlaicu** (1882-1913), face prima demonstraţie publică reuşind să înalţe avionul pe care l-a proiectat şi l-a construit, *Vlaicu* 1. Susţinut de Casa Regală a României, continuă brevetarea următoarelor lui avioane, dar destinul său este marcat tragic de semnul lui Icar. Tot la Paris, alături de un alt român genial şi vizionar, care se pregătea să străpungă Cerul, **Henri Coandă** (1886-1972), pionier al aviaţiei cu propulsie reactivă şi al mecanicii fluidelor, prezintă la Salonul Internaţional de Aeronautică prototipul primului avion cu reacţie, *Coandă*-1910. În acelaşi an, încearcă să îl înalţe la Issy-les-Moulineax, dar experimentul eşuează, fără ca acest incident să ştirbească valoarea invenţiei sale avangardiste pentru acea

[2]Richard Bach, *Pescăruşul Jonathan Livingston*, traducere Anca Nemoianu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2014.
[3] Florin Zăgănescu, Constantin Gheorghiu, *Din istoria industriei româneşti*. *Aviaţia*, Editura Tehnică, Bucureşti, 1981, p. 128.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

perioadă[4]. La Paris, Henri Coandă studiază sculptura în atelierul lui Auguste Rodin, unde îl întâlneşte pe Constantin Brâncuşi. La sugestia Maestrului, Coandă colaborează cu artistul, care îl ajută să realizeze matriţele turbinei avionului şi ale aripilor, dar l-a iniţiat şi în magica lume a echilibrului universal, tradus prin *numărul de aur*, prezent, nu întâmplător, în toate componentele aparatelor inventate de acesta. Şi, cu toate astea, deloc surprinzător, Constantin Brâncuşi, contemporan cu naşterea primelor aparate moderne de zbor, nu este sedus de avioane. Omul care trăia prezent în epoca revoluţiei ştiinţei şi a tehnicii industriale, omul pentru care zborul nu era obsesia, ci *Taina* care l-a urmărit întreaga viaţă, considera zborul cu avionul drept „o caricatură a zborului spiritului – pentru că aici omul, condamnat la pasivitate, înghesuit într-un spaţiu îngust, se lăsa «transportat» de aer. Asta n-avea nimic cu zborul – aşa cum îl concepea el – nutrit de elan sufletesc, mai apropiat de practicile de detaşare ale şamanilor decât de abilitatea tehnică a pilotului”[5].

Cu toate acestea, de 100 de ani de când există, ingineria aerospaţială şi-a câştigat reputaţia de *vârf de lance* al tehnologiei, sfidarea gravitaţiei şi, mai ales, revenirea la sol în condiţii optime, a reprezentat una dintre cele mai complexe provocări ale civilizaţiei umane. Tehnologia aerospaţială a schimbat fundamental mentalitatea omului modern, conceptele de apărare şi securitate, modul în care se poartă războaiele, de fapt majoritatea paradigmelor lumii moderne. În societatea contemporană, marcată de globalizare, distanţele s-au diminuat până la desfinţare chiar. În acest sens, Arnold J. Toynbee afirma: „într-o scurtă durată a unei singure vieţi, tehnica modernă a făcut ca prin desfiinţarea distanţelor întreaga lume să fie brusc în legătură. Toate popoarele, culturile, comunitatea religioasă de pe glob stau astăzi, pentru întâia oară în istorie, în contact fizic nemijlocit una cu alta”[6]. Din această perspectivă, transportul aerian este o componentă fundamentală a societăţii dinamice în care trăim. Rapiditatea maximă, siguranţa zborului şi gradul de confort susţin succesul acestuia. Implicit, asigură eficienţa economico - financiară a utilizatorilor spaţiului aerian. Graţie tehnologiei moderne, timpul devine flexibil, cu aeronava putem „coborî” sau „urca” pe săgeata timpului, depăşim mişcarea Soarelui, străbătând fusele orare în câteva ore. „Zborul avioanelor şi al rachetelor interplanetare anticipează o altă călătorie verticală: prin diferite *niveluri de Realitate*”[7], este de părere Basarab Nicolescu.

Iată de ce, a scrie despre zburători este o acrobaţie fără cordon de protecţie, pentru că, scriind despre ei, implicit spunem ceva despre noi, ne dez-văluim părţi ale fiinţei interioare pe care, poate, nu ni le-am revelat nici nouă îndeajuns. „De la Icar încoace, desprinderea de pământ şi zborul au rămas o îndrăzneală grea, compensată numai de promisiunile cerului. A scrie despre zbor, oameni şi avioane, chiar dacă între un zbor şi alt zbor trăieşti pe un aerodrom, este o

[4] Detalii despre tehnologia avioanelor, despre importanţa inventicii româneşti în domeniul aeronauticii, am consultat site-urile: http://www.360trip.ro/muzeulaviatiei/ şi http://aviatia.ro/.
[5] Carla Giedion-Welcker, *Constantin Brâncuşi,* traducere Olga Bușneag şi Ruxandra Bușneag-Iotzu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981, p. 100.
[6] Arnold J. Toynbee, *Sudiu asupra Istoriei*, traducere Dan A. Lăzărescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997, p. 234.
[7] Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea…,loc. cit*., p. 81.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

îndrăzneală şi mai grea. Ea seamănă cu primul urcat în cabina avionului şi cu ceea ce urmează după, care este şi mai greu"[8].

Zborul este senzaţia de libertate supremă – „Aviaţia dă senzaţia" este motto-ul zburătorilor – mişcarea în toate cele trei dimensiuni ale spaţiului newtonian, dar mai cu seamă străpungerea multiplelor *Niveluri de Realitate* ale *spaţiului-timp* cuantic. Aviatorii sunt, prin excelenţă, spirite transdisciplinare, complexe, oameni care transgresează discipline, mentalităţi, culturi, în dorinţa de a se apropia de modelul lor, care nu este neapărat *Icar,* aşa cum s-a fixat în mentalul colectiv, ci, mai degrabă *Dedal*, arhitect, sculptor şi inginer strălucit al Atenei, *apolinicul* care a reuşit să-şi continue zborul cu aceleaşi aripi de ceară ca şi cele ale lui Icar, dar temperându-şi năvalnica ispită de apropiere nepermisă de Helios. Adică de Sursa Cunoaşterii. Spirit echilibrat şi lucid,[9] Dedal îşi eliberează creator visul: „cerul îmi este deschis pentru fugă"[10], întrupând himera zborului, luând păsările drept model, aşa cum va face peste timp Leonardo Da Vinci, când a conceput *ornitopterul*: „Strânse pene, le prinse cu fire de in şi cu ceară şi începu să meşterească din ele patru aripi mari"[11]. „Apolinicul este deci forţa artistică naturală care dă naştere fenomenului (reprezentării) ca formă a esenţei (Voinţei) transfigurate de bucuria aparenţei"[12]. Înţelegând limita naturii umane şi impetuozitatea lui Icar, meşterul îi cere prudenţă şi ascultare, îi impune legea echilibrului: „Nu te lăsa prea jos pe mare. […] Dar nici prea sus, spre soare să nu te ridici [...] Zboară după mine şi vezi să nu rămâi în urmă"[13]. Dar acesta, spirit *dionisiac*,[14] arde zări şi etape, nu-şi pune plasa de control atunci când face saltul în gol, lăsându-se în voia nestăvilitei patimi de zbor, adică de cunoaştere nemediată: „Zborul iute îl desfăta pe Icar, care bătea din aripi tot mai tare. El uită de poveţele tatălui său şi nu mai zbura în urma lui. Bătând puternic din aripi, se avânta sus de tot, cât mai aproape de soarele strălucitor. Razele dogoritoare topiră ceara cu care erau prinse penele şi Icar se prăbuşi de la o înălţime înfiorătoare şi pieri în valurile mării"[15], care de atunci se numeşte Marea Icariei.

Analizând mitul lui Dedal şi Icar, Andrei Oişteanu constată că, atât firul cel roşu al Ariadnei, cât şi zborul, elementele complementare Labirintului, au fost atribuite altor eroi decât lui Dedal, singurul îndreptăţit să le revendice: „Interesant, semnificativ şi, într-un fel paradoxal, este faptul că nu cel care a inventat şi folosit cu succes sistemul de zbor, nu Dedal – tehnocratul genial (cu minte) şi pilotul precaut (cuminte) – a devenit paradigma omului care zboară, ci Icar – cel a cărui încercare – a eşuat în mod lamentabil, cel care a plătit cu viaţa candoarea şi îndrăzneala de a visa mai mult decât i se cuvenea. Preferinţa oamenilor pentru Icar este un

[8] Dumitru Berbunschi, *Semne de cer senin*, Editura Modelism, Bucureşti, 2001, p. 7.
[9] Ion Pachia Tatomirescu, *Dicționar estetico-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicației,* Editura Aethicus, Timişoara, 2003.
[10] N.A.Kun, *Legendele şi miturile Greciei antice*, traducere Leon Levitchi, Editura Orizonturi, Bucureşti, 1995, p. 214.
[11] *Ibidem.*
[12] Gabriel Liiceanu, *Tragicul*…, loc. cit., p. 161.
[13] N.A.Kun, *op. cit.*, p, 214.
[14] Folosim conceptele propuse de Friedrich Nietzsche în *Naşterea tragediei* în vol. *De la Apollo la Faust,* traducere Lucian Blaga, Ion Dobrogeanu Gherea, Ion Herdan, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.
[15] N.A.Kun, *Ibidem.*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

indiciu că virtuţile sale – chiar dacă păgubitoare (motiv pentru care sunt luate drept vicii) – aparţin structurii psihice a omului, care s-a recunoscut mai degrabă în persoana lui Icar decât în cea a lui Dedal"[16]. Am putea justifica alegerea şi prin faptul că lumea din afara sferei aviaţiei, care contemplă cerul de la firul ierbii, proiectează asupra aviatorilor o aură romantică, atribuindu-le mai degrabă impulsurile icarice, dionisiace, tocmai din necunoaşterea complexităţii acestei profesii de elită. Care atrage, fascinează, „care nu acceptă diletantism, nu acceptă compromisuri şi nu acceptă fraude, pentru că greşelile se plătesc prea des cu preţuri în sânge. Aviaţia este o pasiune, dar bazată pe ştiinţă"[17], scrie un înalt expert în domeniu. Sau, am putea invoca şi faptul că literatura scriitorilor-aviatori a rămas una de nişă, cunoscută doar în cercurile profesioniştilor şi ai iubitorilor de zbor.

Un astfel de scriitor este comandorul **Doru Davidovici,** aviator, pilot de supersonic, MIG-21, care a inspirat, a motivat, a determinat generaţii întregi de zburători. Un profesionist desăvârşit, care trăia doar pentru zbor. În clipele de la sol, îşi prelungea pasiunea pentru ascensiune prin bucuria lecturii şi prin regalul scrisului, romanele , scenariile de film şi poeziile sale revendicându-l pe Dedal ca *arhetip.* În anii '80 era unul dintre cei mai iubiţi scriitori, pentru ca apoi opera lui să intre nemeritat într-un con de umbră[18]. Viaţa şi creaţia lui s-au apropiat tangent de autorul *Micului Prinţ*, scriitorul şi pilotul francez Antoine de Saint Exupéry. O abordare comparativă ar releva izomorfismele, punctele nodale dintre cei doi, care au decolat la manşa unui avion militar, fiecare zburând în lumea lui galactică: Antoine de Saint Exupéry în căutarea Micului Prinţ, al cărui râs îl auzea printre stele; Doru Davidovici spre *colegii din neştiut* sau în *Escadrila din Ceruri.*

Legendă printre aviatori, încă din vremea în care executa lupinguri, tonouri sau treceri în verticală, când îşi iniţia elevii, zburând în duble dincolo de nouri cu pasărea lui măiastră cu aripi de argint, Doru a devenit un mit, o dată cu ultimul său zbor către *lumile galactice*. Un mit cultivat de toţi cei care l-au cunoscut direct pe aerodromul de la Borcea, Bărăganu, ca instructor şi camarad sau doar au crescut şi au zburat imaginar prin poveştile din cărţile lui. Pe site-uri profesionale, pe pagini de blog, în revistele de specialitate, numele lui Doru este mereu învăluit în aură. Nu credem că şi-a dorit asta, înălţarea pe soclul rece al unei posterităţi prea iute cunoscută. Dar respectul, admiraţia şi iubirea pe care şi acum le trezeşte, da, cu siguranţă că l-ar face fericit. „Doru este un personaj dintr-o altă lume, venit cu o misiune pe Pământ, dar chemat înapoi înainte să o desăvârşească[19]"– spune Dumitru Dorin Prunariu – „În viaţa de zi

---

[16] Andrei Oișteanu, *Ordine şi Haos.Mit şi magie în cultura tradiţională românească,* Polirom, Iaşi, în format electronic.
Sursă: http://documents.tips/documents/52716913-oisteanu-motive-si-semnificatii-mito-simbolice.html.

[17] Radu Cioponea, *Experţii se destăinuie*, în *Luceafărul şi Noi*, nr. 1, februarie, 2011, p. 17.

[18] *Aripi de Argint* (1983), *Culoarea Cerului* (1981), *V de la Victorie* (1987), *Caii de la Voroneț* (1974), *Insula nevazută* (1976), *Intrarea Actorilor* (1977), *Zeița de Oricalc* (1977), *Celula de Alarmă* (1979), *Lumi Galactice* (1986), *Ridică-te si mergi* , *Ultima Aventura a lui Nat Pinkerton*, *Dezmințire la Mit* (1991, Editie postuma), *Poezii.*

[19] *Apud.*Mihnea Petru Pârvu, *Povestea pilotului român care a întâlnit un OZN*, în EVZ.ro, 3.03.2015.
Sursă: http://www.evz.ro/povestea-pilotului-roman-care-a-intalnit-un-ozn.html.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

cu zi, Doru a reprezentat o categorie socială și profesională mai rar întâlnită în ultima jumătate a secolului XX, aviatorul militar intelectual, cult, neconvențional. Zbura avioanele supersonice ca un adevărat profesionist. Trăia aviaţia militară şi a descris-o original şi cu talent în romanele sale, dar era totodată acasă la el între scriitori, actori, în lumea teatrului"[20].

La 20 aprilie 1989, în timpul unui zbor de instrucţie cu dubla 6946, un MIG-21UM, avându-l în cabina a doua ca elev pe Dumitru Petra, Doru Davidovici refuză să catapulteze în momentul opririi motorului pe panta de aterizare, exact după terminarea virajului. Dedal nu putea să-şi abandoneze aripile… a sperat, până în ultimul moment că motorul nu îl va trăda. Ce sumbră premoniţie a scriitorului, care imagina o astfel de situaţie - limită: „Ce se întîmplă în cabina unui avion care se prăbuşeşte? Ce se prăbuşeşte întîi în universul acela pilot-avion care oricum se surpă ireversibil şi atît de limpede pentru totdeauna, avionul sau pilotul? Au vorbit între ei, s-a gîndit în acele clipe de cădere haotică, pentru că altfel săreau. Ştiu şi ce s-a vorbit, nu sări, lasă, auzi, LASĂĂ-L, NU SĂRII!! Lasă-l LA MINE! s-au strigat clipe de viaţă în cabina avionului prăbuşit în cercuri frînte, fîlfîind cînd şi cînd botul neputincios peste orizont într-o părelnică redresare şi exact asta înnebunea, secundele acelea ciuntite cînd dubla şovăie într-un simulacru de zbor, pe urmă se înfigea iar trepidînd cu fărîme de văzduh scămoşat pe aripile scurte, sărim. LASA-L LA MINE, ACUM IESE, n-a mai ieşit. Erau între noi unii care au văzut prăbuşirea, pe urmă am alergat toţi spre coloana de fum, praf, flacără, sînge, viaţă ţîşnită arzînd spre cer"[21]. La fel ca şi în ficţiune, cei doi au căzut la numai trei km de pragul pistei. Ca doi albatroşi răniţi, dar… „Piloţii nu mor niciodată, ei decolează şi nu se mai întorc".

Un alt zburător, discipolul lui Doru, plecat şi el prea devreme să zboare MIG-urile din cer, comandorul Dumitru Berbunschi,rememorează tragicul eveniment în romanul *Semne de cer senin*, o carte despre fascinaţia zborului, despre curaj, demnitate şi generozitate, pe care o dedică mentorului său. Vestea că *dubla* în care erau Doru şi Mitică a căzut, îi împietreşte de durere pe aviatorii de pe aerodromul Bărăganu. Doru era eroul lor, era cel care „nu catapultează niciodată"[22], care înaintea unui zbor se retrăgea în adâncimile gândurilor, ca într-o rugă înălţată cerului în „singura liturghie pe care a cunoscut-o, cea a zborului"[23]. Şi era instructorul care credea în elevii lui, care le insufla mândria apartenenţei la o elită profesională, dar mai ales, le tempera avânturile icarice, în cuvinte puţine, aşa cum i-a obişnuit şi prin profesionalismul cu care zbura. Vestea năucitoarei căderi, vederea avionului „înfipt pe jumătate în pământ, rupt în bucăţi, răsucit după nişte legi care depăşeau logica", gândul că până şi un as al zborului – „dacă şi pilotul Doru Davidovici... Atunci, eu"[24] – poate să plătească tribut cerului, întrogaţiile retorice cu privire la cauze, toate aceste stări dezvăluie complexitatea profesiei de aviator, preţul pe care îl poate plăti oricare dintre ei: „Mori?... Eşti vinovat. Trăieşti? Scapă, dacă poţi, de vinovăţie"[25].

[20]*Ibidem.*
[21] Doru Davidovici, *Din gîndurile autorului*, în *Dezminţire la mit*, Editura Labirint, Bucureşti, 1991, p. 56.
[22] Dumitru Berbunschi, *Semne din cer senin,* Bucureşti, Editura Modelism, 2001, p. 32.
[23]*Ibidem.*
[24]*Ibidem.*
[25]*Ibidem,* p. 123.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Paradoxalul sfârşit îl plasează pe Doru Davidovici în galeria eroilor aerului: „Doru trăieşte. El zboară pe undeva, în preajma noastră, într-o «dublă» cu siluetă suplă, spărgând sticla vălurită a cerului de peste aerodrom. Aerodromul în care Doru a investit totul şi pe care nu l-a părăsit niciodată”[26].

II. Zburătorul cu aripi de argint

Sky is not the limit...

V de la Victorie[27] este una dintre cărţile inspiratoare pentru generaţii întregi de iubitori ai zborului, fie aviatori, fie doar visători care îşi imaginează Soarele care străluceşte întotdeauna dincolo de nori. Este cartea care încheagă, ca un *puzzle,* portretul emblematic al aviatorului, al fiinţei intermediare între Cer şi Pământ, prins între două lumi, între *două niveluri de Realitate, jamais content*: „nu se pot alătura, cerul din care venim şi pământul pe care călcăm, şi asta naşte surd, dureros, înăbuşit, o nelinişte numai de noi ştiută; iscusit tăinuită, nemărturisită” (p. 11). Este cartea care îl defineşte pe *zburătorul cu aripi de argint*, aşa cum *Lumi galactice. Colegii mei din neştiut* dez-văluiechipulîmpătimitului de aştri, al căutătorul de mistere în nesfârşitul univers, dar şi în străfundul oceanelor sau în adâncul pământului, pe urmele lui Jules Vernes. „Romanele lui Doru Davidovici nu sunt ficţiune, ci viaţă trăită la cea mai dramatică intensitate”, scrie Gr.(r) Gheorghe Văduva[28]. Şi chiar aşa este, autorul evocă o poveste de aerodrom, auto-referenţială, dar, în fapt, este istoria oricărui aviator pentru care zborul dă sens vieţii. Patimă şi blestem.

Redactat la persoana I, romanul ţese o tulburătoare poveste despre *autotranscendenţă,* dubla transcendenţă a fiinţei, interioară şi exterioară, „fundamentul libertăţii noastre”[29], singura dimensiune existenţială care certifică demnitatea omului, pentru că, în cele din urmă, „orice fiinţă umană este liberă să se deschidă, prin propriile-i mijloace şi prin auo-transformarea sa eliberatoare, auocunoaşterii propriului său destin spiritual”[30]. Naraţiunea vorbeşte despre drama aviatorului care se desparte de avionul său, despre omul care are nevoie de iubire, dar atunci când i se oferă necondiţionat nu poate să o primească. Povestea de dragoste cu Ioana este doar un contrafort, interesul autorului concentrându-se asupra portretului aviatorului care îşi ghidează viaţa după sloganul *Citius, altius, fortius*[31] şi pentru care norii au întotdeauna un brâu de argint.

Aviaţia este un domeniu de elită, o profesie care diferenţiază (nu discriminează), pretenţioasă şi provocatoare, din cauza complexităţii ei. Diferenţierea se resimte la *nivelele de*

[26]*Ibidem*, p. 51.
[27] Toate citatele sunt preluate din Doru Davidovici, *V de la Victorie,* Editura Militară, Bucureşti, 1987.
[28] Gheorghe Văduva, *La izvoarele dorului*, în Top Gun, nr. 4, 20 aprilie 2001.
[29] Basarab Nicolescu*, Transdisciplinaritatea…,loc. cit.,* p. 87.
[30]*Ibidem.*
[31]Deviza *Jocurilor Olimpice*,în traducere: „Mai repede, mai înalt, mai puternic”.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Percepţie: „noi cântărim cele întâmplate jos […] cu valori şi legi deprinse în cabină"; *alteritatea* nelinişteşte, *Celălat* în care nu te poţi oglindi integral trezeşte suspiciuni, neliniști, vaga temere a propriei alienări: „Nu vreau să spun că sîntem grozavi […] poate cei mai grozavi sînt cei de jos şi noi cădem aşa, între ei, fără să înţelegem foarte bine ce se întâmplă; dar toţi simţim că ne deosebim, şi exact asta stîrneşte neliniște. Pentru că am vrea să fim exact la fel ca ceilalţi, până dincolo de identitate, dar nu se mai poate" (p. 11). Aviatorul de vânătoare este un alergător de cursă lungă, un *lup de stepă,* cum ar spune Herman Hesse. Legat în chingile din cabina strâmtă, el devine una cu avionul pe care-l simte în lăuntrul fiinţei atunci cînd ţâşneşe în stratosferă. Se petrece o osmoză, o chimie între om şi maşină. Pilotul nu devine un *cyborg,* de tipul omului tehnologizat de ultimă generaţie, golit de *anthropos*, de emoţii. Între om şi avion legătura se naşte într-un alt *nivel de Percepţie* şi într-un al *nivel de Realitate*, la care noi, profanii, nu avem acces, coagulate în *Terţul ontologic inclus*, care este patima zborului. Doar putem să ne imaginăm, să lăsăm fantezia să umple golurile de nedetermninare. Şi, cu toate acestea, să rămânem doar în aproximaţie. Dumitru Berbunschi realizează un crochiu al pilotului de vânătoare, în tuşe groase, fixând metamorfoza care se petrece în omul urcat în cockpit: „Tu, Pilotul, pleci în cerul păsărilor şi nu simţi când şi cum te transformi miraculous în alt om. Omul-avion care spintecă albastru în căutarea victoriei. Nervii se pietrifică. Mâinile devin oţel. Inima uită. Ochii pândesc. Creierul arde. Înghiţi spaţiul cuprins de setea înaltului. Cu urmă de tunet te pierzi în largul stratosferei"[32]. Aşa cum şi-a îndrumat piloţii ca instructor, scriitorul Doru Davidovici ne deschide largi ferestre spre o lume pe care doar o intuim, o privim din exterior, prin aspectele care ţin de senzaţional, de imagine, uitând că în spatele strălucirii se ascund mii de ore de zbor, decizii luate în fracţiuni de secundă, zile şi nopţi de studiu intens şi complex, dar şi renunţări sau drame. La un prim nivel, naraţiunea de-voalează griji, neliniști, temeri, iubiri eşuate ale omului de dincolo de manşă, cu alte cuvinte autorul încearcă să de-mitizeze imaginea romantică a lui *Icar,* realizând un portret al omului*;* atunci când nu zboară, aviatorul este şi el un pământean care încearcă să experimenteze viaţa în complexitatea ei. Complementar, accentul cade asupra lui *Dedal*, autorul fiind preocupat să surprindă obiectiv şi onest zborul, cu precădere cel militar, supersonic, cu legile lui scrise şi nescrise, a căror respectare face diferenţa între viaţă şi moarte. De aceea, orice aterizare este marcată de gestul simbolic al ridicării degetelor în „V de la victorie!" (p. 50).

Condiţia pilotului de vânătoare, modern Dedal, este singurătatea:„credem că plecăm cu grămada asta de lume după noi (tehnicieni, navigatorii - n.n.), dar plecăm singuri. Cumplit de singuri, în cabinele noastre din dural mat şi flacără scânteietoare, şi singurătatea este de neîmpărţit. Nu e nimeni alături, cînd te lasă ceva la bord". Omul nu e făcut să zboare, ori acest zbor instrumental, cu viteze care ating 2 Ma[33], la altitudini de până la 18.000 de metri, este o

[32] Dumitru Berbunschi, *op. cit.*, p. 4.

[33]Numărul Mach (termenul vine de la numele fizicianului Ernst Mach), notat prin simbolul Ma sau M, este raportul dintre viteza unui obiect care se deplasează în aer sau printr-un fluid şi viteza sunetului în mediul respectiv.
Subsonic: Ma < 1
Sonic: Ma = 1
Transsonic: 0,8 < Ma < 1,2

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

sfidare a gravitaţiei, o străpungere a limitelor naturii umane: „luptăm cu noi înşine" (p. 12), urmând povaţa Pescăruşului Livingstone. Conştienţi de uriaşa lor responsabilitate, piloţii de vînătoare îşi ascund cu grijă aripile atunci când coboară la sol, printre ceilalţi şi, cu atât mai mult, lângă oamenii din preajma inimii lor. Exact atitudinea Apostolului, personajul voiculescian la care am făcut referire. Emoţiile şi trăirile intense din timpul zborului rămân neîmpărtăşite, adânc tăinuite în cochilia sufletului, şi nu din egoism, cum s-ar putea crede, ci din teama de a nu fi înţeleşi sau de a suna fals sau din grija faţă de dragii lor, necunoscători ai zborului: „nu le putem spune întotdeauna ce aşteapă ei de la noi, chiar dacă îi iubim. Nu le putem spune totul, chiar cînd sîntem prieteni" (p. 13). Succesul unui aviator de supersonic se alcătuieşte din decizii pe care trebuie să le gestioneze promt, obiectiv şi prezent, dar „învelite înr-o sferă de flacără albastră, sufletul pilotului" (p. 56), ceea ce spune multe despre caracterul lor: oameni integri, devotaţi, oneşti. Diletantismul sau lipsa de implicare nu se asociază acestora, oameni amprentaţi de zbor: „ne trezim însemnaţi cu un semn numai al nostru, pe care ni-l citim în ochi, în feţele adânc săpate de marginea măştii de oxigen, în umerii vineţi, sub elegante costume cu fermoare, de strînsoarea chingilor de paraşută, un semn pe care putem numai să-l citim, fără să ştim bine ce se ascunde în ochii, feţele, umerii noştri tăiaţi de chingile paraşutelor PSM-1M, şi exact asta naşte nelinişte. Că habar n-avem ce se ascunde sub semnul acela. Ştim sigur doar atît, că nu ascunde o mare fericire" (p. 13).

Misiunile descrise, atac la sol cu bombe reale, relatate în rim alert, dinamic, dezvăluie o altă faţetă a *lupului singuratic* din cockpit, responsabilitatea până la devotament radical faţă de echipa / formaţiune şi faţă de coechipierul din dublă: „Ce se întîmplă acum în cabina lui 9807 nu e problemă de conştiinţă, e ceva, simplu, de viaţă. Viaţa mea, a avionului, a coechipierului lipit de noi" (p. 58). Asumarea riscurilor este una dintre condiţiile impuse de această profesie, însă, orice aviator ştie că Icar este o variantă pe care nu trebuie să o ia în calcul, frumoasă, fantezistă şi eroică doar în mit, în literaură sau în revistele de senzaţie, tragică în viaţa reală: „Am acceptat profesia pînă dincolo de nori, cu tot ceea ce presupune viaţa de aerodrom, orele noastre de formidabilă,incredibilă existenţă în cabina avionului, dar n-am acceptat nicicînd moartea"(p. 94). De aceea, din nou, semnul *V de la Victorie* atunci când învinge încă o dată moartea, cu fiecare aterizare perfectă: „Asta e mîndria noastră, că de multe ori reuşim să o învingem" (p. 94), pentru că durerea când un zburător urcă în *Escadrila din Ceruri* este cumplită. Pentru profani, pala de elice înfiptă la mormântul pilotului militar este doar semnul gloriei efemere, faţada strălucioare; or, acolo, în cockpitul terestru sunt „aliniate vise frînte, ani care mai erau de trăit, glasuri de copii pustiiţi pentru totdeauna şi plîns de femeie tînără răsucită fierbinte noapte de noapte în patul acum prea lung, prea larg, şi mai e ceva din fiecare dintre noi, lăsat perpetuu în fiecare groapă cu pală de elice deasupra" (p. 94). După catastrofele aviatice, vor fi voci multe care vor insista în întrebarea „De ce n-au catapultat? De ce n-ai lăsat avionul, trebuia numai să tragi manetele roşii dintre picioare şi gata, ieşeaţi din dubla în

Supersonic: 1,2 < Ma < 5
Hipersonic: Ma > 5
Sursa: www.aviatia.ro.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

prăbuşire" (p. 95). Davidovici pare din nou funebru vizionar, sugerând răspunsul, pe care numai piloţii de vânătoare îl pot înţelege şi care le justifică alegerea, căci, în cele din urmă, catapultarea este opţiune personală: „Mai e un de ce, ultimul şi al meu. […] De ce încerc să ridic spre lumină cumplit de tainice lucruri, de nespus, de neînţeles dacă nu sînt citite aşa cum le scriu eu acum, cu inima de pilot pe masă, cu destul amar" (p. 95).

Pentru orice pilot de vânătoare, cel mai dureros moment este acela al despărţirii de aviaţia militară, de supersonic şi trecerea în aviaţia utilitară. Pentru *omul-pasăre*, despărţirea de avionul lui îl transformă într-un *ecorşeu:* „N-am crezut că o să fie aşa. Ştiam că o să doară, dar a fost dincolo de durere. A fost prima oară cînd am aflat că poţi rămîne undeva aşa, ducîndu-te mereu înainte pe picioare care nu mai vor să meargă. A fost sfîşierea aceea dinăuntru, după care singurul lucru formidabil este, simplu, faptul că mai exişti. Că mai eşti capabil *să-ţi dai seama.* Lucrurile aveau să se întâmple exact la fel mai departe, dar fără mine […]. A fost ca atunci cînd te rupi sfîrtecat în două jumătăţi niciodată întregite, cicatrizate, nu poţi împinge în uitare o jumătate din tine care încă se mai plimbă prin lume, şi nici nu ştii prea bine în care jumătate ai rămas" (pp. 184-185).

Acomodarea cu noua formulă de zbor nu este deloc uşoară. De la singurătatea cockpitului din supersonic se trece la zborul în echipă, alături de piloţi care nu cunosc sentimentul zborului în fuziune totală cu aparatul, bordul electronic, pilotul automat preluându-i mare parte din atribuţiuni. Un pilot de avion este diferit de un aviator, are altă relaţie cu avionul: „Care n-a decolat, băgat trenul, urcat în albastru singur cu el însuşi. N-a rostogolit nicicând pământul, soarele, într-un cerc întunecat, într-un cerc de lumină în jurul avionului. N-o să ştie niciodată dacă chiar ar putea de unul singur săvârşi minunea ridicării unui avion în aer" (p. 194). Dar, este o victorie temporară, o consolare împotriva a ceea ce înseamnă oprire de la zbor, aceea că despărţirea definitivă de avion se amână: „Decolăm cu avionul cel mare drept în soarele despre care ştim noi că trebuie să fie dincolo de nori"(p. 238).

Pericolul cel mai mare care îl pândeşte pe un pilot este pierderea pasiunii pentru zbor, intrarea în rutina echivalentă cu mortificarea, cu trădarea de zbor şi de avion: „Dacă te poţi apropia de avion, şi nu mai mişcă nimic în tine, aunci chiar s-a terminat […]. Dacă poţi să pleci, şi să te ridici cu avionul tău, şi pe urmă, după aterizare, eşti acelaşi cu cel care a decolat, asta iar înseamnă că te-ai obişnuit, şi din nou nu mai rămâne mare lucru de făcut […]. Contează doar ce rămâne, în tine, din înălţimea la care ai urcat"[34]*V de la Victorie* rămâne o carte – testament al unui adevărat Dedal, este o mărturisire de credinţă faţă de zbor şi aviatori, o carte care, cu siguranţă, va deschide aripile încă multă vreme altor generaţii de adolescenţi pe mare, cum spune Nichita Stănescu, dar şi celor care poartă doar în suflet semnul de recunoaştere al zburătorilor. „În liniştea şi singurătatea «celulei de alarmă», Doru Davidovici şi-a sculptat «aripile argintii», pregătind «intrarea actorilor» pentru necesara «dezminţire la mit». Şi-a încheiat «ultima aventură...» nu înainte de a ne convinge că «Victoria» se scrie totdeauna cu «V» mare. Iar într-un tainic 20 aprilie 1989 «zeiţa de oricale» i-a poruncit «Ridică-te şi mergi», iar Doru, încălecând «caii de la Voroneţ» a plecat din astă lume către o «insulă misterioasă», ori

[34] Doru Davidovici, *Ridică-te şi mergi*, Editura Cartea Romînească, Bucureşti, 1991, pp. 243-244.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

cine ştie, poate în «lumile galactice» despre care ne-a scris. În urma lui a tras cortina norilor, fără să ne dea explicaţii inutile"[35]. În dreptul inimii, pe pajura de tablă argintie, care decorează combinezonul de aviator, străluceşte chipul lui Dedal[36]. Icar rămâne doar în poveste. O tristă poveste...

BIBLIOGRAPHY

Bach, Richard: *Pescăruşul Jonathan Livingston*, traducere Anca Nemoianu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2014.

Berbunschi, Dumitru: *Semne de cer senin*, Editura Modelism, Bucureşti, 2001.

Davidovici, Doru: *V de la Victorie*, Editura Militară, Bucureşti, 1987.

Giedion-Welcker, Carola: *Constantin Brancuşi*, traducere Olga Buşneag şi Ruxandra Buşneag- Iotzu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981.

Kun, N.A.: *Legendele şi miturile Greciei antice*, traducere Leon Levitchi, Editura Orizonturi, Bucureşti, 1995.

Nicolescu, Basarab: *Transdiciplinaritatea. Manifest*, traducere Horia Mihail Vasilescu, Editura Junimea, Iaşi, 2007.

Nietzsche, Friedrich: *Naşterea tragediei*, traducere Ion Dobrogeanu - Gherea și Ioan Herdan. În: *De la Apollo la Faust. Dialog între generații*, Editura Meridiane, București, 1978.

Liiceanu, Gabriel: *Tragicul – O fenomenologie a limitei şi a depăşirii,* EdituraHumanitas, Bucureşti, 1994.

Tatomirescu, Ion Pachia: *Dicționar estetico-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicației,* Editura Aethicus, Timişoara, 2003.

Toynbee, Arnold J.: *Sudiu asupra Istoriei*, traducere Dan A. Lăzărescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997.

Zăgănescu, Florin, Gheorghiu, Constantin: *Din istoria industriei româneşti*. *Aviaţia*, Editura Tehnică, Bucureşti, 1981.

Publicații. Periodice

Radu Cioponea, „Experţii se destăinuie", *Luceafărul şi Noi*, nr. 1., februarie / 2011

Gheorghe Văduva, *La izvoarele dorului*, în Top Gun, nr. 4, 20 aprilie 2001.

Webografie

www.aviatia.ro.

https://www.flightradar24.com/.

Dumitru Berbunschi: „Monştri sacri", 2 iulie, 2011

Sursa: http://pilotmig.com/

Oişteanu, Andrei: *Ordine şi Haos. Mit şi magie în cultura tradiţională românească,* Editura Polirom, Iaşi,2004.

[35] Dumitru Berbunschi, *Monştri sacri,* 2.iulie 2011. Sursa: http://pilotmig.com/.
[36] Anexa nr. 19.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Sursă:http://documents.tips/documents/52716913-oisteanu-motive-si-semnificatii-mito-simbolice.html.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE THEME OF HUNGER IN THE "TRÜMMERLITERATUR"

Loretta Brădiceanu-Persem
PhD Student, West University of Timișoara

Abstract: Due to the fact that the Trümmerliteratur ("rubble literature") is a literary period immediately after World War II, it is obvious that one of the main themes of the short stories of that time is hunger. Two of the representative writers during that period of time, Wolfgang Borchert and Heinrich Böll, are using the theme of hunger in their stories on the one hand with its concrete meaning of lack of food, on the other hand with its abstract meaning of longing after something, like freedom, peace or personal approach. The missing daily bread as a symbol of food produces tension between partners, anger, hatred and leads to aggression and murder even at children.

Keywords: hunger, Trümmerliteratur ("rubble literature"), Wolfgang Borchert, Heinrich Böll, bread

„Die ersten schriftstellerischen Versuche unserer Generation nach 1945 hat man als Trümmerliteratur bezeichnet", schreibt Heinrich Böll 1952 in seinem Text *Bekenntnis zur Trümmerliteratur* und er formuliert weiter: „Wir schrieben also vom Krieg, von der Heimkehr und dem, was wir im Krieg gesehen hatten und bei der Heimkehr vorfanden: von den Trümmern."[1] Die deutsche Kurzgeschichte entstand auch zu jener Zeit, in der hauptsächlich über die Kriegs- und Nachkriegsperiode geschrieben wurde, als in höchstem Maße Hungersnot herrschte. Somit ist es selbstverständlich, dass die Thematik des Hungers auch in deutschen Kurzgeschichten, Erzählungen und Romanen auftritt. Einerseits geht es darin um die konkrete Bedeutung des Begriffes als Nahrungsmangel, andererseits erscheint auch die übertragene, metaphorische Bedeutung des Hungerns nach Leben, nach Geborgenheit oder nach Zärtlichkeit.

Einer der wichtigsten Vertreter der Textart Kurzgeschichte ist Wolfgang Borchert, der wegen seines sehr kurzen und von Krieg, Gefangenschaft und Krankheit geprägten Lebens eben nur Themen angeschnitten hat, die sich der Trümmerliteratur zuordnen lassen: Heimkehr, Einsamkeit, Verlassenheit, Tod, Wahnvorstellungen, Behinderung, Kälte, Not und Hunger. Aber trotz seiner kurzen Zeitspanne des Schreibens, während er ans Krankenbett gefesselt war, und des recht knappen literarischen Nachlasses „trieb Borcherts Schreiben ein Hunger nach Leben an, dessen Sogwirkung sich der Leser kaum entziehen kann"[2].

---

[1]Heinrich Böll, *Bekenntnis zur Trümmerliteratur*. In: Balzer Bernd (Hrsg.), *Essayistische Schriften und Reden 1952-1963*, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1979, S. 31.

[2] In seinem Roman *Die melodielosen Jahre* veranschaulicht Peter Weber anhand seines Protagonisten Oliver die äußerst positive Reaktion der Schüler auf die Lesung von Borcherts Kurzgeschichte Schischyphusch oder Der

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Diesen metaphorischen Hunger findet man zum Beispiel auch in Borcherts Kurzgeschichte *Die Hundeblume*, in der der Häftling hinter der Tür mit der Nummer 432 beim morgendlichen halbstündigen Spaziergang im Kreis eines Tages im Innenhof des Gefängnisses im verschmutzten Rest Rasen eine kleine gelbe Blume entdeckt, die für ihn zu seinem persönlichen Eigentum wird. Nachdem er sie tagelang sieht und versucht, ihr immer näher zu kommen, gelingt es ihm einmal, den Löwenzahn, die Hundeblume, abzureißen und mit in seine Gefängniszelle zu nehmen. Durch sie erfüllen ihn Gefühle der Zärtlichkeit und Wärme. Während er „die Hundeblume an seine hungrige Nase“[3]hält, vergisst er sein Umfeld und schafft sich eine eigene Traumwelt in ihrer Anwesenheit.

Wie es typisch für eine Kurzgeschichte ist, bleibt das Ende offen: Es ist unklar, was weiterhin mit dem Gefangenen passiert. Tatsache ist, der offene Schluss lässt die Interpretation zu, dass sich der Ich-Erzähler von allem distanziert, sicherlich im übertragenen Sinne, aber vielleicht auch in der konkreten Anspielung an einen möglichen Selbstmordversuch, der gegen die Regeln der Kirche verstößt:

> Er war so gelöst und glücklich, dass er alles abtat und abstreifte, was ihn belastete: die Gefangenschaft, das Alleinsein, den Hunger nach Liebe, die Hilflosigkeit seiner zweiundzwanzig Jahre, die Gegenwart und die Zukunft, die Welt und das Christentum – ja, auch das![4]

Sowohl den konkreten, als auch den oben erwähnten Hunger nach Nähe und Liebe trifft man in einer weiteren Erzählung Wolfgang Borcherts *Stimmen sind da in der Luft – in der Nacht* an. Die Fahrgäste in einer Straßenbahn erzählen sich gegenseitig davon, dass sie nachts Stimmen verstorbener Leute hören, ein Trauma, das sie in der Nachkriegszeit verfolgt. Obzwar sie dasselbe Erlebnis vereint, bleibt jeder für sich allein mit seinen Sorgen und Gedanken: „Und in den einsamen späten Nachmittag hinein ging ein junger, sehr blasser Mann mit einer Zigarette. Er hatte Hunger. Er hatte keinen Mantel. Seine Mutter war tot, und es war November.“[5] Diese Gestalt bleibt anonym, eines von unzähligen Beispielen, die in ihrer Einsamkeit aus Nahrungsmangel aber auch nach menschlicher Nähe hungern.

Denselben Verlust der Familie, insbesondere der Mutter,verspürt auch die Hauptfigur der Kurzgeschichte *Die Küchenuhr* von Wolfgang Borchert. Nachdem eine Bombe in sein Haus eingeschlagen hat und ihm nur mehr eine kaputte Küchenuhr übrigbleibt, erkennt er das wahre Paradies auf Erden darin, dass seine Mutter ihm früher jede Nacht das Essen vorbereitet hat: „Dann hatte ich natürlich Hunger, nicht wahr? Und ich ging immer gleich in die Küche. Da war

---

Kellner meines Onkels während des Unterrichts. Vgl. Peter Weber auf der Webseite der Internationalen Wolfgang-Borchert-Gesellschaft:,http://www.borchertgesellschaft.de/wolfgang-Borchert /http://www.bpb.de/apuz/216233/hunger-als-literarisches-experiment?p=all (26.04.2016).

[3] Wolfgang Borchert, *Draußen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen*, mit einem Nachwort von Heinrich Böll, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg, 2001, S. 93.

[4] Ebd.

[5] Ebd., S. 57.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

es dann fast immer halb drei."[6] Aus dem konkreten Hunger wird nach dem Bombeneinschlag ein Hungern nach dem ehemaligen Familienparadies, das er endgültig verloren hat.

Dass der Hunger oft eng verbunden ist mit der Armut, beweist folgende Stelle aus Borcherts Text *Das ist unser Manifest*, die die miteinander verknüpften Nöte des Menschen Hunger, Kälte und Armut äußerst plastisch darstellt: „In unsern Kochgeschirren holen magere Kinder jetzt Milch. Magere Milch. Die Kinder sind lila vor Frost. Und die Milch ist lila vor Armut."[7] Selbst die Farben erhalten eine neue Deutung und Symbolik angesichts der Hungersnot.

Immer wieder wird das Hungerleiden der Kinder in Kurzgeschichten deutlich, zum Beispiel auch in *Die lange lange Straße lang*aus demselben Erzählband von Borchert: „Das kleine Mädchen sagt immerzu […]: Lieber Gott, gib mir Suppe. Lieber Gott, gib mir Suppe. Ein Löffelchen nur. Ein Löffelchen nur. Ein Löffelchen nur."[8] Die Bitte des Kindes bleibt aber unbeantwortet, da der Erzähler behauptet, Gott habe keinen Löffel, um dem Mädchen damit Suppe zu geben. Selbstverständlich steckt eine kleine Kritik dahinter, denn Gott hilft nicht in der Not und wiederum sieht sich der Mensch in seiner Hungersnot allein gelassen, sowohl das Mädchen, als auch der heimkehrende Leutnant Fischer:

> Ich komm die Straße und den Hunger nicht entlang. […] Aber sie wissen nicht, dass ich Hunger hab. Das wissen sie nicht. Und dass ich hier an der Mauer steh – ich, der von Woronesch, der auf der langen Straße mit dem langen Hunger unterwegs ist, schon so lange unterwegs ist – dass ich hier an der Mauer steh, weil ich vor Hunger vor Hunger nicht weiter kann.[9]

Traurig ist es, wenn Erwachsene Hunger leiden müssen, noch trauriger, wenn es um Kinder geht, und tragisch wird es, wenn Babys in eine hungernde Welt geboren werden. In der Kurzgeschichte *Die drei dunklen Könige* von Wolfgang Borchert hungern beide Eltern, denn es gibt nur mehr Haferflocken im Haus zu essen und der Mann „hielt sich ein Stück [Holz] unter die Nase. Riecht beinahe wie Kuchen, lachte er leise."[10] In Ermangelung des Essens erinnert ihn der Geruch des mürben Holzes an den ehemaligen weihnachtlichen Kuchen. Das noch Dramatischere ist aber, dass die stillende Mutter nichts zu essen hat, um ihr Baby zu ernähren, nur Bonbons, die ihr ein zum Neugeborenen eingetretener Soldat in dunkler Uniform schenkt. Eigentlich sind alle von der Hungersnot betroffen, genauso auch einer der drei Soldaten: „Was ist mit den Füßen? fragte der Mann. Wasser, sagte der Eselschnitzer, vom Hunger."[11] Der Krieg hinterlässt somit sowohl physische, als auch psychische Folgen.

Die Lösung des Hungerproblems ist im Grunde genommen das Brot als symbolisches Grundnahrungsmittel der Menschheit. Es erscheint in zahlreichen Kurzgeschichten Borcherts, auch wenn an mancher Stelle verächtlich verschwendet, wie zum Beispiel im Text *An diesem Dienstag*: „Auf dem Schulhof fraßen die Nebelkrähen das weggeworfene Brot."[12] Aber in den

[6] Ebd., S. 104.
[7] Ebd., S. 112.
[8] Ebd., S. 67.
[9] Ebd., S. 76.
[10] Ebd., S. 107.
[11] Ebd.
[12] Ebd., S. 58.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

meisten Fällen ist es das einzige und letzte Nahrungsmittel, wie in *Nachts schlafen die Ratten doch*: „Jürgen hob einen Stein hoch. Da lag ein halbes Brot.“[13] Das ist alles, was der Junge zum Überleben hat, außer einem Stock und einer Dose Tabak.

Für dieses Stück Brot sind manche Leute imstande vor Hunger zu töten. So tut es der Soldat aus Borcherts *Lesebuchgeschichten*, der, von der Front heimgekehrt, nichts anderes kennt, als dass man ums Überleben kämpfen muss: „Als der Krieg aus war, kam der Soldat nach Haus. Aber er hatte kein Brot. Da sah er einen, der hatte Brot. Den schlug er tot.“[14] Im Krieg gelten eben andere Regeln als in der Friedenszeit, die der hungernde Soldat noch nicht verinnerlicht hat.

Aber nicht nur zu Mord und Totschlag kann es wegen des Hungers kommen, sondern die indirekten Folgendes Krieges durch die Hungersnot können auch Verrat, Lüge und erkaltete Beziehungen sein. Dies ist der Fall in Wolfgang Borcherts Text *Das Brot*: Nach 39 Jahren Ehe, in denen der Mann seine Frau kein einziges Mal betrogen hat, sieht er sich eines Nachts vor Hunger so weit getrieben, sich im Geheimen eine Scheibe von dem kostbaren Brot abzuschneiden: „Auf dem Küchentisch stand der Brotteller. Sie sah, dass er sich Brot abgeschnitten hatte.“[15] Auf den ersten Blick scheint diese Verheimlichung harmlos, im Kontext der Brotrationalisierung aber entspricht die Tat des Mannes einem Verrat an der Frau: „Nach vielen Minuten hörte sie, dass er leise und vorsichtig kaute“[16], nachdem er sich schlafend gestellt hatte. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, erreicht der Hunger eine andere Dimension: Er führt zu Handlungen, die man unter normalen Umständen nicht vollbringen würde. Die langjährige Beziehung erkaltet an der Lüge des Mannes und die Vertrauenslosigkeit wird danach durch die Notlüge der Frau, dass sie keinen Hunger hätte, so dass er eine Scheibe Brot mehr essen könne, noch mehr vertieft.

Am 6. August 1955 schreibt Heinrich Böll in dem Nachwort zum Buch *Draußen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen*: „Borcherts Erzählung «Brot» mag als Beispiel dienen: sie ist Dokument, Protokoll des Augenzeugen einer Hungersnot […]. [D]iese kleine Erzählung wiegt viele gescheite Kommentare über die Hungersnot der Nachkriegsjahre auf […].“[17] Sie weist über das Symbol des Brotes hinaus und spricht einerseits von Verrat und andererseits von Aufopferungsbereitschaft zur Zeit des Hungerns.

Dasselbe Thema eines Ehekonfliktes wegen Brot gibt es auch in Friedrich August Kloths Kurzgeschichte *Hunger*[18]: Eine Frau und ihr Mann hungern, wobei die Frau ihren Gatten dafür zu hassen beginnt, dass er sich satt isst, während sie ihm das letzte Stück Brot überlässt.

[13] Ebd., S. 64.
[14] Ebd., S. 82.
[15] Ebd., S. 105.
[16] Ebd., S. 106.
[17] Vgl. das Nachwort von Heinrich Böll zum Buch *Draußen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen*.
[18] Das genaue Erscheinungsjahr der Kurzgeschichte konnte nicht ausfindig gemacht werden. Laut einiger Internetseiten soll der Text des 1925 geborenen deutschen Redakteurs und Autors in der Nachkriegszeit entstanden sein.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Den Wendepunkt der Handlung stellt die Tatsache dar, dass er ihr aber zu ihrer Überraschung das sehnsüchtig erwartete Brot überlässt.

Auffallend ist, dass die Ausgangssituationen in dieser Geschichte und in Borcherts *Brot*sehr ähnlich sind: Bei Borchert wacht die Frau in der dunklen Nacht plötzlich auf, weil der Atem ihres Mannes fehlt und sie etwas in der Küche hört, während bei Kloth die Frau liegend in die Dunkelheit des Zimmers starrt, als ihr Mann nach Hause kommt. Auch Textstellen wie „Sie fühlte, wie die Kälte der Fliesen langsam an ihr hoch kroch“[19] und „Die Kälte kroch langsam wie ein großes, trauriges Tier an ihrem Körper herauf – und der Hunger, der ewige, qualvolle Hunger“[20] klingen sehr ähnlich und weisen dasselbe Kältemotiv auf. Bei Kloth tritt das Motiv des Hungers dafür umso stärker und wiederholt auf. Die Frau denkt sich zum Beispiel:

> Ist dein Hunger größer als meiner oder bleibt für mich noch etwas übrig? Gott im Himmel, ich bitte dich, lass ihn weniger Hunger haben als mich, ich ertrage es nicht, wenn ich heute nichts esse. Ich werde verrückt oder begehe Verbrechen. Sicher begehe ich noch einmal Verbrechen, weil ich nicht begreife, dass Menschen verhungern müssen, ohne sich dagegen wehren zu können, ohne schuldig zu sein.[21]

Genauso wie sich bei Borchert die Eheleute kaum noch etwas zu sagen haben als über den Wind in der Dachrinne, so bleibt das Ehepaar bei Kloth wortkarg bis stumm: „Leer und hungrig, ewig hungrig saßen sie sich gegenüber und sahen sich in die rotunterlaufenen Augen.“[22] Stattdessen rückt der Gedankengang der hungernden Frau in den Vordergrund, die seit dem Vortag nichts weiter als eine Suppe zu sich genommen hat. Deswegen hofft sie, dass ihr Mann ihr „den letzten Kanten Brot“[23] übriglässt, hasst ihn aber bereits dafür, dass er ihn, wie jeden Abend, aufessen würde. Durch die verwendete Klimax wird diese Steigerung des Hassgefühls deutlich: „Hunger? Ewiger Hunger? Eine Ewigkeit voll Hunger?“[24] „Hunger, die gewaltige Sehnsucht nach einem Stück Brot, für die Menschen Verbrechen begehen. Für die Menschen ihre Götter verlassen. Für die Menschen einander töten.“[25]

Die Auflösung dieser unausgesprochenen Spannung kommt unerwartet: Bei Borchert opfert sich die hungrige Frau für ihren Mann, indem sie vorgibt, kein Brot mehr vertragen zu können, so dass ihr Ehemann eine Scheibe mehr bekommt. Ganz anders passiert es bei Kloth im Text *Hunger*: Nicht nur, dass der Mann seiner Frau das letzte Stück Brot lässt, obwohl sie nicht damit rechnet, sondern er überredet sie auch noch, sie müsse unbedingt essen, und die Kurzgeschichte endet auch friedlich und optimistisch: „Sie sah, wie er das Brot brach. Sie sah,

---

[19]Wolfgang Borchert, *Draußen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen*, mit einem Nachwort von Heinrich Böll, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg, 2001, S. 105.
[20] Kloth Friedrich August, *Hunger*. In: EhlenWilfried (Hrsg.), *Situation und Rolle. Ein Sprachbuch zum Deutschunterricht an berufsbildenden Schulen*, Europa-Lehrmittel, 2003, S. 148.
[21] Ebd.
[22] Ebd.
[23] Ebd.
[24] Ebd., S. 149.
[25] Ebd.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

wie er dann den halben Kanten in den Mund schob. Da nahm sie den anderen Kanten und aß und lächelte wieder."[26]

Somit kann der Hunger sowohl verbinden, als auch tiefe Kluften zwischen den Menschen einreißen. Beides passiert in Katharina Benschs Kurzgeschichte *Das Brot*[27]. Vor Hunger wird Handel für jedes Stück Brot betrieben:

> Der Fremde schaute mich an. Dann reichte er mir schweigend ein zweipfündiges Weißbrot. Nach dem Krieg war es nicht leicht, etwas zu essen zu beschaffen. Für das Brot gab ich ihm zehn Karl-May-Bände. Sie waren für mich und meine Frau von unschätzbarem Wert gewesen – genauso wie das Brot.[28]

Auf dem Nachhauseweg mit dem Brot in der Tüte beginnen dem Ich-Erzähler die hungrigen und gierig dreinblickenden Fahrgäste in der U-Bahn leidzutun, so dass er mit dem Taschenmesser eines Rentners allen von dem Brot, das sowohl seinen, als auch den Hunger seiner Familie stillen sollte, Stücke abschneidet. „Nicht viel war mehr übrig von dem Brot, doch die Leute lächelten mich an."[29] In diesem Fall hat der Hunger vereint, alle Fahrgäste werden zu einer Gemeinschaft, die dieselbe Not erleidet und sich dann gemeinsam über ein bisschen Brot freut.

Das genaue Gegenteil erfolgt zu Hause: Die Ehefrau Ute empfängt den Mann mit Jannes auf dem Arm verärgert darüber, dass nur mehr ein halbes Pfund Brot übriggeblieben ist. Sie kann nicht seine Freude, etwas Gutes gemacht zu haben, mit ihm teilen, da sie sich betrogen fühlt: „Ute warf mir vor, ich hätte das Brot ganz alleine gegessen."[30] Wütend geht sie trotz des Gewitters hinaus in die Stadt, um sich zu beruhigen. Somit hat der Hunger an dieser Stelle Menschen auseinandergebracht. Doch die Kurzgeschichte endet optimistisch: „Jeder Sturm hört irgendwann auf."[31]

Auch bei Heinrich Böll spielt das Brot eine wesentliche Rolle in der Bekämpfung des Hungers. Obwohl in seinem Text *Der Geschmack des Brotes* eine Nonne gerade Salat mit weißer Soße zubereitet und in einem Behälter Bouillon kocht, fällt der Blick des hungrigen Mannes auf einen Schrank, in dem mehr als ein Dutzend „faltig gewordener Brote"[32] liegen. Nichts anderes fasziniert ihn so sehr wie das Brot, das er sich sehnlichst wünscht und das er danach trotz der Härte genüsslich verzehrt:

> Er brach hastig eine Kante Brot ab: sein Kinn zitterte, und er spürte, wie die Muskeln seines Mundes und seine Kiefer zuckten. Dann grub er die Zähne in die unebene, weiche Bruchstelle und aß. Er aß Brot. Das Brot war alt, sicher eine Woche alt, trockenes Graubrot […]. Er […] packte den Laib in seine Hände und brach ein neues Stück ab; mit der Rechten essend, hielt er den Brotlaib mit der linken Hand fest; […] er aß weiter, […] dann spürte er rings um seinen

[26] Ebd.
[27] Weitere genauere Daten zur Kurzgeschichte oder zur Autorin konnten nicht ausfindig gemacht werden. Der Text ist Teil der Prüfungsvariante Nr. 50 der Bakkalaureat-Prüfung für Deutsch als Muttersprache aus dem Jahr 2008. Vgl. http://www.arhiva.subiecte.edu.ro/2008/bacalaureat/subiecte/ (29.04.2016).
[28] Ebd.
[29] Ebd.
[30] Ebd.
[31] Ebd.
[32] Böll Heinrich, *Der Geschmack des Brotes. Erzählungen*, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1999, S. 188.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

> Mund die Berührung des Brotes wie eine trockene Zärtlichkeit, während seine Zähne sich weitergruben.[33]

Somit wird das Essen zu einem Wonnegefühl, der Genuss des Brotes zu echter Zärtlichkeit, wie sie die menschliche Nähe erzeugen kann. Der Geschmack des Brotes erhebt sich über den konkreten Sinn zu einer emotionellen Erfahrung.

Das Symbol des Brotes und der Begriff „Brot" an und für sich treten bei Böll auch in weiteren Texten auf, z.B. in *Abenteuer eines Brotbeutels*. Der Brotbeutel des Joseph Stobski ist alles, was von dem jungen polnischen Soldaten übrigbleibt, als dieser im Krieg stirbt. Ein englischer Soldat findet diesen Brotbeutel, isst die darin gefundene Dauerwurst, und nachdem er sein Bein verliert und zu Hause fast verkommt, verkauft er all seine Sachen, inklusive den gefundenen Brotbeutel. Dieser wird zehn Jahre lang in einem Altwarenhandel zu Soho, bis 1926, liegen bleiben, bis eine Firma das gesamte Kriegsmaterial von dort abkauft und nach Südamerika weiterverkauft. Den besagten Brotbeutel bekommt ein Deutscher, der bald erschossen wird, so dass er in den Besitz des Wilhelm Habke kommt. Nach Hause zurückgekehrt, heiratet er und schenkt seinem Sohn Walter zum siebten Geburtstag gerade diesen Brotbeutel, von dem er eine ganz andere ehrenhafte Geschichte seines Großonkels erzählt. Walter verwahrt den Brotbeutel in Ehren, bis er als Fünfzehnjähriger von russischen Soldaten ohne Brotbeutel mitgenommen wird. Im April 1945, als Frau Stobski 75 Jahre alt ist, findet sie auf der Hausschwelle einen jungen Verstorbenen mit eben demselben Brotbeutel, sie lässt den Toten beerdigen und hängt den Brotbeutel an die Wand, um darin Zwiebeln aufzubewahren. „Sie hätte den Brotbeutel nur etwas weiter aufzuschlagen, seine Klappe ganz zu öffnen brauchen, dann hätte sie den schwarzen Tuschestempel entdeckt, der dieselbe Nummer zeigte wie der Stempel auf dem Briefkopf des Hauptmanns Hummel."[34] Das beweist, dass gerade der Brotbeutel ihres Sohnes zurück nach Hause gefunden hat und stellt die Vergänglichkeit und Unwichtigkeit des menschlichen Lebens im Krieg dar: Gegenstände, hier Brotbeutel, sind wichtiger als die Besitzer, denn sie können wiederverwendet werden.

Genauso erscheint der Begriff „Brot" in Bölls Erzählung *Das Brot der frühen Jahre*, diesmal aber auch mit der Anspielung an das Motiv des Hungers. Der Waschmaschinenlehrling Walter Fendrich erinnert sich an seine Jugend zurück, als er mit seinem Vater, damaliger Studienrat, jeden Sonntagabend ein extra Brot vom Bäckermeister nach stummem Betteln zugesteckt bekam, bis der Vater dem Sohn des Bäckers eine Fünf gegeben hatte. Selbst der Gedanke an dieses Brot weckte den Hunger im sechzehnjährigen Jungen: „der Hunger lehrte mich die Preise; der Gedanke an frischgebackenes Brot machte mich ganz dumm im Kopf […]. Meine Augen brannten, meine Knie waren schwach, und ich spürte, dass etwas Wölfisches in mir war. Brot. Ich war brotsüchtig [...]."[35] Nach dem frühen Tod seiner Mutter darf der Ich-Erzähler viermal die Woche in ein Krankenhaus spätabends zur Suppenausgabe für Hungrige. Er hasst seinen damalige Meister, der nach Leckerbissen aus seiner Küche riecht, während bei

[33] Ebd.
[34] Ebd., S. 387.
[35] Ebd., S. 174.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

dem Jungen „dieses Vieh, das in meinen Eingeweiden wühlte, der Hunger“[36] herrschte. Dieses Leeregefühl im Magen ist dermaßen groß beim Jungen, dass er manchmal zu Hause seinem Vater davon erzählt. In seiner Hilflosigkeit schickt dieser seinem Sohn ab und zu Geld in die Stadt:

> [..] wenn Vaters Geld kam, ging ich zum Schwarzmarkt, kaufte mir ein ganzes Zwei- oder Dreipfundbrot, frisch aus der Bäckerei, setzte mich damit auf eine Bank oder irgendwo in die Trümmer, brach das Brot in der Mitte durch und aß es mit meinen schmutzigen Händen, indem ich Stücke davon abriss und in den Mund steckte; manchmal dampfte es noch, war innen ganz warm, und ich hatte für Augenblicke das Gefühl, ein lebendes Wesen in den Händen zu haben, es zu zerreißen [..].[37]

Selbst die todkranke Mutter bietet ihrem hungernden Sohn ihr bisschen Essen auf dem Sterbebett an und der Junge weiß, dass auch sein magerer Vater weniger als er selbst zu essen hat. An all diese sieben vergangenen Jahre mit ihren Hungerproblemen denkt der Lehrling zurück, der nun durch die Arbeit seiner Hände sein eigenes Geld für das tägliche Brot verdient.

Als er auf Bitten seines Vaters für eine ehemalige Bekannte aus der Kindheit, Hedwig Muller, in der Stadt ein Zimmer besorgen soll und sie vom Bahnhof abholt, weiß sie aus Erzählungen von zu Hause, dass der Ich-Erzähler in deiner Jugend gestohlen hat und erfährt von ihm: „Ich habe immer Angst vor einer Hungersnot“[38]. Darum hat er auch ein Brötchen in der Rocktasche. „Ich klaute damals, wenn ich zu Hause war, meinem Vater Bücher, um mir Brot zu kaufen, Bücher, die er liebte, die er gesammelt, für die er als Student gehungert hat – Bücher, für die er den Preis von zwanzig Broten bezahlt hatte, verkaufte ich um den Preis eines halben“[39], hat der Ich-Erzähler bereits Ulla erzählt. Der Hunger nach Brot verleitet somit den Ich-Erzähler selbst zum Diebstahl.

Von einer ganz anderen Art von Gefühl ist die Rede in Luise Rinsers[40] Erzählung *Die rote Katze*. Der Ich-Erzähler, ein kleiner Junge, aber der älteste Sohn, beginnt eine Katze zunehmend zu hassen, als seine verarmte und ausgehungerte Familie dieses herumstreunende Tier bei sich aufnimmt und füttert.

Zuerst wirft er ihr Steine nach, um sie zu verjagen, als sie von seinem harten Brot fressen möchte. Danach aber wirft er ihr zornig den letzten großen Bissen zu und erfährt anschließend, dass seine jüngeren Geschwister die Katze bereits mit ihrem Brot gefüttert haben und nun hungrig sind. Später findet er verschüttete Milch in der Küche und wirft die Katze durchs

---

[36] Ebd., S. 176.
[37] Ebd., S. 177.
[38] Ebd., S. 221.
[39] Ebd., S. 241.
[40] Die deutsche Schriftstellerin Luise Rinser (1911-2002) war während ihres Lebens und nach ihrem Tod ziemlich umstritten, was ihre Einstellung dem Nazi-Regime gegenüber anbelangt. Sie soll zwar von der Hitler-Jugend fasziniert gewesen sein, ist aber nie der NSDAP beigetreten. 1944 wird sie wegen Hochverrat verhaftet, ein Prozess findet aber nicht mehr statt. Sie war mehrmals verheiratet, unter anderen auch mit dem Komponisten Carl Orff. Nach dem Krieg ist sie eher journalistisch tätig und unterliegt 1984 Richard von Weizsäcker als Kandidatin der „Grünen“ bei den Wahlen für das Amt des Bundespräsidenten.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Fenster hinaus, weil sie nur „einen halben Liter Magermilch haben im Tag, für vier Personen“[41]. Trotzdem wirft er später der miauenden Katze voll Zorn einen Brocken von dem amerikanischen Weißbrot hin, das er geschenkt bekommen hat, und bereut gleich seine Tat.

Am nächsten Tag gelingt es dem Jungen Kartoffeln zu besorgen und es ärgert ihn, dass seine Mutter der Katze wie zufällig ein Stück Wurst fallen lässt: „wir hätten sie uns auch gern aufs Brot gestrichen, das hätte Mutter doch wissen müssen“[42]. Seine Wut steigert sich, als er bemerkt, dass die Katze einen seiner zwei selbst gefangenen Fische vom Küchentisch gefressen hat. Als er ihr ein Stück Holz nachwirft und sie vom Fensterbrett in den Garten fällt, bekommt der Sohn von seiner Mutter eine Ohrfeige, dafür aber erhält die Katze von der Mutter einen Verband am verletzten Vorderbein und Fressen. Jeden Tag sitzt die Katze bei jeder Mahlzeit dabei und frisst sich fett, bis es dann auf einmal der Familie am schlechtesten geht:

> Und dann ist der Winter sechsundvierzig auf siebenundvierzig gekommen. Da haben wir wirklich kaum mehr was zu essen gehabt. Es hat ein paar Wochen lang kein Gramm Fleisch gegeben und nur gefrorene Kartoffeln, und die Kleider haben nur so geschlottert an uns. Und einmal hat Leni ein Stück Brot gestohlen beim Bäcker vor Hunger.[43]

Auf den Vorschlag des Jungen, in dieser Situation die Katze zu schlachten, beginnt die Schwester Leni zu weinen, der jüngere Bruder Peter versetzt dem Ich-Erzähler einen Fußtritt und die Mutter behauptet, sie hätte nicht gewusst, dass er ein so böses Herz habe. Als dann nach Tagen auch keine Kartoffeln mehr vorhanden sind, versucht der Junge die Katze zu verscheuchen, er heult vor Zorn, aber da sie sich nicht vom Fleck rührt, nimmt er sie unter den Arm und bringt sie in der Dämmerung zum Fluss. Dort schlägt er sie gegen einen Baumstamm und mehrmals gegen eine Eisscholle, aber „[t]ot war sie noch lange nicht“[44]. Sie schreit bei jedem Schlag wie ein Kind, blutet aus der Kopfwunde und stirbt erst sehr spät, während der Junge trotz der Kälte zu schwitzen beginnt. Danach wird ihm zu Hause schlecht, er wird kreidebleich und fragt sich: „jetzt weiß ich nicht, ob es richtig war, dass ich das rote Biest umgebracht hab. Eigentlich frisst so ein Tier doch gar nicht so viel.“[45]

In diesem Fall hat der eigene Hunger, aber auch das Leid der gesamten Familie einen jungen Menschen so weit gebracht, ein Opferlamm für ihre Notsituation zu suchen und ein Tier umzubringen, in der Verzweiflung der Lage und in der Hoffnung, dass dann das Essen eher reichen würde. Auch wenn die Mutter schließlich die Beweggründe des Sohnes versteht, bleibt dieser mit den Gewissensbissen seiner Entscheidung und vollbrachten Tat.

Anhand dieser unterschiedlichen Beispiele von Kurzgeschichten und Erzählungen aus der deutschen Literatur der Trümmerliteratur wird deutlich, dass die angesprochene Thematik als Folge des Krieges unter anderem Hunger ist, aber nicht nur das physische Empfinden, sondern auch die unterschiedlichen Taten, Gedanken und Gefühle, die dieses begleiten.

---

[41] Rinser Luise, *Die rote Katze*. In: *Erzählungen deutscher Dichter. Band V*, Georg Westermann Verlag, Braunschweig, S. 9.
[42] Ebd.
[43] Ebd., S. 10.
[44] Ebd., S. 11.
[45] Ebd.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

BIBLIOGRAPHY:

Böll Heinrich, *Bekenntnis zur Trümmerliteratur*. In: Balzer Bernd (Hrsg.), *Essayistische Schriften und Reden 1952-1963*, Köln, Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1979, S. 31-35.

Böll Heinrich, *Der Geschmack des Brotes. Erzählungen*, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1999.

Borchert Wolfgang, *Draußen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen*, mit einem Nachwort von Heinrich Böll, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg, 2001.

Kloth Friedrich August, *Hunger*. In: EhlenWilfried (Hrsg.), *Situation und Rolle. Ein Sprachbuch zum Deutschunterricht an berufsbildenden Schulen*, Europa-Lehrmittel, 2003, S. 148-149.

Rinser Luise, *Die rote Katze*. In: *Erzählungen deutscher Dichter. Band V*, Georg Westermann Verlag, Braunschweig, 1967, S. 7-11.

http://www.arhiva.subiecte.edu.ro/2008/bacalaureat/subiecte/ (29.04.2016).

http://www.borchertgesellschaft.de/wolfgang-borchert/http://www.bpb.de/apuz/216233/hunger-als-literarisches-experiment?p=all (26.04.2016).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE RELATIONSHIP BETWEEN TEXT AND IMAGE IN CHILDREN'S LITERATURE

Olga Pîrîială
PhD Student, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The paper emphasizes on the role of the illustrated graphic representation (narrative and/or symbolic) in the books of children's literature.On the coordinates of the dialogue between arts, it presents the functions of illustration– relevant for both the literary and the artistic-visual phenomenon. Particular attention is given to the decisive factors that influence the way of presenting visual information and to the need of an interdisciplinary approach of the image-text ratio.

Keywords: communication, context, interdisciplinarity, graphic design, children's literature.

Pe coordonatele dialogului dintre arte-arta literaturii şi arta grafică-designul grafic, ilustraţia cărţii de literatură pentru copii armonizează interdisciplinar aspecte specifice atât fenomenului literar, cât şi celui artistic-vizual, facilitând parcurgerea triadei lectură-decriptare de sens-construcţie de sens, demers atât de necesar aducerii aproape a cărţilor prin înţelegere: "Trebuie spus că de la început literatura pentru copii, în forma ei scrisă, este într-o strânsă legatură cu ilustraţia, şi de când, prin anii 1604-1695 John Locke arăta marea nevoie de imagine a copilului, text şi imagine sunt asociate. Literatura de copii, prin specificitatea percepţiei copilului, este întotdeauna asociată cu imaginea, jocul şi obiectivele culturale ale copilăriei."[1]

În acest context subliniem următoarele funcţii ale ilustraţiei: funcţia utilitară, funcţia estetică, funcţia didactică, funcţia ludică, funcţia simbolic-semantică, funcţia economică.

Atât în cartea de literatură pentru copii, cât şi în literatura pentru copii prezentă în cartea şcolară, ilustraţia completează textul scris, imaginile narative şi/sau simbolice având un aport deosebit în dezvoltarea unor capacităţi de comprehensiune şi interpretare, a unor abilităţi specifice vârstei, configurând universuri posibile, funcţie de cititor şi de lectură.

De aici, dimensiunea utilitară a ilustraţiei de carte.

Referindu-ne la relaţia text-imagine în cadrul literaturii pentru copii în manualele şcolare, precizăm faptul că fişa-tip de evaluare a calităţii proiectului de manual şcolar prevede la criteriul I-"Corectitudinea conţinutului ştiinţific", subcriterii de apreciere precum: "I.1.Corectitudinea ştiinţifică a informaţiei oferite explicit prin text/imagine /elemente multimedia"; "I.2. Relevanţa informaţiei oferite prin text/imagine/elemente multimedia,

[1]Albumiţa-Muguraş Constantinescu, *Jean Perrot, Literatura şi cultura pentru copii* in *România literară*, Nr.1 din 2005

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

raportată la programa şcolară", subliniind astfel funcţia utilitară a designului grafic şi necesitatea abordării interdisciplinare a celor două mijloace de exprimare artistică: scrisul şi imaginea.

Textul scris şi ilustraţia ce-l însoţeşte, completându-l, constituie un tot unitar, purtător al un mesaj complex, generator de interpretări plurale.

Act de creaţie, ilustraţia are pe lângă rolul documentar şi un rol estetic.

Funcţia estetică, în directă legătură cu ilustraţiile de carte şi legătura strânsă între text şi imagine sau icono-text, în cadrul literaturii pentru copii are un rol deosebit, date fiindu-i valenţele instructiv-educative. Este cunoscut faptul că acelaşi text literar este acceptat de copii în varianta ilustrată cea mai reuşită estetic.

Ilustratorul personalizează textul literar, îmbogăţindu-i sensurile. Actul creativ-estetic comporta o dimensiune interdisciplinară prin aportul unor factori umani contributori: editorul, redactorul literar, redactorul artistic, culegătorul de text, tipograful, culegătorul s.a. precum şi a factorilor tehnologici şi tehnici (calitatea hârtiei, cernelii, tiparului etc).

Şi dacă între Homo Faber şi Homo Ludens se situează Homo Esteticus, vorbind despre dimensiunea plurală a literaturii pentru copii în cartea şcolară, în abordarea dimensiunii estetice în directă şi strânsă legătură cu ilustraţiile de carte, în strânsă legătură între text şi imagine sau icono-text, un rol deosebit îl comportă condiţiile pe care trebuie să le îndeplinească ilustraţia: "Orice ilustraţie de carte trebuie să exprime tot ceea ce este mai nobil în firul naraţiunii scrise şi tot ce e mai frumos în caracterul uman al ilustratorului. [...] Chiar dacă textul presupune personaje negative, [...] cel puţin contextul conceptual şi compoziţional ce găzduieşte imaginea personajului negativ să se înscrie în valenţele unui estetic acceptabil şi credibil"[2]

În încercarea de a determina în ce măsură literatura pentru copii, sub aspect pluridimensional, se regăseşte în cartea şcolară şi care este raportul dintre valenţele estetice şi cele instructive-educative, utile, subliniem faptul că ilustraţia de carte, act de creaţie, artă aplicată, sporeşte valoarea artistică şi culturală a cărţii, invită copiii să citească, să interacţioneze cu textul, stimulându-le creativitatea pentru a interpreta, crea şi recrea reprezentarea mentală a textului în structuri inedite, personalizate: "Ilustraţia este mai mult decât o imagine. Trebuie să povestească, să deschidă viziuni, dar şi să călăuzească cititorul." (Dan Ungureanu)

Ilustraţiile permit copiilor să intre în contact cu o varietate de stiluri artistice, dezvoltă sensibilitatea ca dimensiune a cunoaşterii, gustul estetic, stimulează imaginaţia, curiozitatea.

Funcţia didactică evidenţiază rolul diferitelor limbaje-limbajul oral, scris, imagistic-in comunicarea umană, valorile artistice, estetice, morale pe care le exprimă şi felul în care pot influenţa şi modela personalitatea umană.

Forţa de evocare a ilustraţiei determină o temeinică înţelegere a conţinutului textului, contribuind la dezvoltarea sensibilităţii ca dimensiune a cunoaşterii, a emoţiei artistice, a atitudinii critice, participative, dincolo de faptele, întâmplările comunicate de text şi imagine. De aici, rolul cognitiv-formativ al ilustraţiei în procesul de receptare, înţelegere, "trăire" a textului.

[2]Cristian Cheşuţ, *Designul grafic şi literatura română pentru copii*, Editura Limes, Cluj Napoca, 2008, p.13

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Analiza imaginii concepute de autor în concordanţă cu textul de literatură pentru copii constituie autentic demers de cunoaştere, înţelegere, interpretare a unor conţinuturi exprimate prin utilizarea valenţelor expresive ale limbajului plastic. Consolidând/amplificând textul, ilustraţiile prezintă locul, timpul, spaţiul, momentele acţiunii, personajele participante la întâmplările relatate în text, trăsături specifice, situaţii familiare universului referenţial al copilului, modele de conduită etc. Copiii adeseori asociază imaginile cu experienţa proprie, construiesc înţelegerea bazată pe anumite scheme preexistente. Adeseori cititorul-copil interpretează creativ, unic, subiectul acţiunii, atmosfera, atitudinea, comportamentul personajelor, formulează predicţii pe baza ilustraţiilor corelate cu fragmente de text, relatează întâmplări reale sau imaginare pornind de la suportul vizual ce însoţeşte textul literar, descrie personaje pe baza pe baza unor repere prezentate imagistic.

Valorificând relaţia imagine-text, cititorul copil rezolvă şi dezvoltă probleme cu ajutorul codului lingvistic şi cel al expresiei plastice, manifestă curiozitate faţă de diferite tipuri de mesaje într-un context dat, literatura pentru copii, deschisă spre pluralitate, fiind sursă inepuizabilă de experimentare nemijlocită a realităţii specifice universului infantil, fie că vorbim despre lectura inocentă, lectura interpretativă sau critică.

Limbajul specific al cărţii pentru copii, personajele exponenţiale, epicul dens, deznodământul fericit, interferenţa dintre epic, liric, dramatic, mesajul transmis de text şi imagine potenţează receptivitatea micului cititor.

Cărţile ilustrate, cărţile cu caracter didactic contribuie la modelarea caracterelor umane, conform normelor etice şi morale ale societăţii; astfel "ilustraţia de presă şi carte devine un barometru cultural al ei şi un simptom de civilizaţie."[3]

Copilul râde: "Înţelepciunea şi iubirea mea e jocul!" (Lucian Blaga-"Trei feţe")

Devenirea noastră stă sub semnul ludicului făuritor-Homo Faber. Importanţa jocului în evoluţia individului este esenţială: "Jocul-născocit de oameni ca o zămislire din nou a lumii, are o putere egală cu aceea exprimată în Geneză."[4]

Evidenţiind funcţia ludică a imaginii, cărţile ilustrate substituie adeseori jucăriile, îndeplinind calităţile specifice obiectului ludic în universul miraculos al copilăriei.

În acest sens trecerea de la jucărie la carte, de la "obiectul de factură artistic-ludică" la "obiectul de factură literar-ludică" se realizează prin utilizarea cărţilor-obiect şi a cărţilor de colorat-cărţi de tipul: "Ne jucăm şi aşa noi învăţăm", "Învăţăm prin joc", "Ne jucăm, repetăm!".

Stimulând şi modelându-le personalitatea, îmbinarea creaţiei plastice cu cea literară conduce elevii la confluenţa dintre arte, interferenţa având ca numitor comun: creaţia. Creaţia, veşnică chemare întru valorificarea imaginaţiei, a fanteziei creatoare, în mânuirea cuvântului ori culorii, într-un demers cognitiv personal, ce implică relaţia simultană observare-asociere-exprimare. Finalitatea în formarea fiinţei umane e descoperirea, cultivarea, punerea în valoare a capacităţii creative, condiţie sine qua non a mersului societăţii: "Există adesea, în

[3]*Ibidem*, p. 14.
[4]Ion Pop, *Jocul poeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985, p.100

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

prima copilărie, o prospeţime a imaginaţiei, o curiozitate neobosită, un fel de geniu poetic, pe care savanţii sau artiştii ajunşi la maturitate nu le pot găsi decât cu deosebită greutate."[5]

Textul-pretext însoţit şi completat de ilustraţii cultivă disciplina mintală interogativă, lectura în cadrul căreia te întrebi şi întrebi, cunoşti şi te cunoşti, invită la înţelegerea progresivă a textului literar, trecând de la caracterul reproductiv al învăţării la aspectul productiv al acesteia, în favoarea prelucrării şi redimensionării materiei în structuri inedite, personalizate.

Izvorâtă din universul copilăriei, bucuria lecturii cărţii ilustrate ne aminteşte de apa de izvor, de jocurile "vârstei dintâi" şi minunea cea fără de seamăn: Salvarea prin Copilărie.

Narativă şi/sau simbolică, reprezentarea grafic-ilustrată a cărţii de literatură adresată cititorilor-copii demonstrează nivelul de cultură, profesionalismul ilustratorului, dar şi aspecte semnificative, relevante, referitoare la arta societăţii, nivelul de dezvoltare într-o etapă dată, grija acordată educaţiei generaţiilor viitoare.

Limbaj universal de semne vizuale exercitându-şi funcţia simbolic-semantică, "instrument-martor al epocii", cartea de literatură pentru copii este "un probar de universalitate, omogenitate şi diversitate culturală, de specific naţional şi de contemporaneitate."[6]

O atenţie deosebită se acordă factorilor determinanţi ai modului de transpunere a informaţiei în plan vizual precum şi necesităţii abordării interdisciplinare a raportului imagine-text. În lucrarea "Psihologia reclamei" cercetătoarea Maria Moldoveanu menţionează factorii determinanţi ai reuşitei ilustraţiei de carte: "persuasivitatea, insolitul, spectaculosul, plasticitatea, concreteţea şi inefabilul, inteligenţa şi subtilitatea, claritatea mesajului, disimularea, concizia, ingeniozitatea, originalitatea".[7]

Ilustraţia sporeşte valoarea artistică şi culturală a cărţii de literatură pentru copii şi implicit valoarea-i comercială, cota de piaţă. Dând concreteţe funcţiei economice, la acestea se adaugă costurile de editare şi de producţie, aplicaţiile de tip marketing.

În acest context, interesul acordat ilustraţiei de carte cunoaşte noi dimensiuni. Sugestive, în acest sens, sunt bienalele de la Brno, Ljubljana, Lugano.

"Care sunt marile tendinţe ale ilustraţiei pentru copii?" constituie o permanentă preocupare a cercetătorilor: "Există o avangardă care încearcă să facă în acest domeniu, ce au făcut Miró sau Picasso în artă";"O altă tendinţă este aceea de a reproduce desenul copiilor"; "Mai există o tendinţă [...], un anumit realism grafic, care se inspiră din marii maeştri ai trecutului". [...] Dar de fiecare dată, ilustratorul, adevăratul ilustrator reuşeşte să-şi degajeze stilul propriu, o manieră personală de expresie."[8]

Permanenta reîntoarcere în universul copilăriei este o mult aşteptată reîntoarcere a mitului tinereţii fără bătrâneţe şi a vieţii fără de moarte, căci iluminându-ne visele, puritatea, îndumnezeirea,"uliţa copilăriei" redevine cetatea în care vieţuim sufleteşte.

BIBLIOGRAPHY:

[5]Gaston Berger, *Educaţia omului modern*, Editura Univers, Bucureşti, 1967, p. 130
[6] Cristian Cheşuţ, *op. cit.*, p. 18
[7] Maria Moldoveanu, Doina Miron, *Psihologia reclamei*, Editura Libra, Bucureşti, 1995, p. 165
[8]Albumiţa-Muguraş Constantinescu, *op.cit.*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Berger, Gaston, *Educaţia omului modern*, Editura Univers, Bucureşti, 1967

Cheşuţ, Cristian, *Designul grafic şi literatura română pentru copii*, Editura Limes, Cluj Napoca, 2008

Constantinescu, Albumiţa-Muguraş, *Jean Perrot, Literatura şi cultura pentru copii* în *România literară*, Nr.1 din 2005

Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

BENJAMIN FONDANE AND THE SELF REPRESENTATIONS IN THE AVANT-GARDE POETRY

Daniel Voicu
PhD Student, "Transilvania" University of Brașov

Abstract:The literary work and the biography of the avant-garde poet Benjamin Fundoianu is a fertile territory for observing and researching how the subject comes into individuation. The poetry of Fundoianu is a prerequisite to launching assumption that poetry contains an individuality, indefinable, but definitely noticeable. There is a subtle connection between poetry and self, which shows that it doesn't exist a clear separation between the biographical self and the artistic self.

The study seeks to capture the relationships that the self establishs with poetry, in that modern subject ,,speaks'' about the representations of self as marks of identities. Attention will be drawn also on how and why the subject represents himself in the work of Fundoianu, generating images, representations of himself in poetry. The projection of subject in the literary work is not realized only in a direct manner, but veiled, by providing certain symbols, stereotypes or specific elements that make reference to it. Thus, self representations in poetry of Benjamin Fundoianu reveal the history of a modern subject entered into individuation.

Keywords: self, poetry, representation, symbol, individuation

Este cunoscut faptul că unul dintre pilonii modernităţii a fost accentul pus pe individualism, ceea ce ne îndreptăţeşte să vedem ca impact proiecţiile, reprezentările subiectului în opera sa. Restrângând aria, poezia modernă poate fi un loc fertil în care să cercetăm raportul dintre „eul biografic" şi „eul artistic", modurile în care interferează cele două, deschizând astfel drumul spre o istorie a reprezentării auctoriale. În acest mod, studierea operelor unor poeţi pot ţinti şi spre identificarea acelor zone în care poezia are interfaţă directă cu existenţa, fără însă a cădea pe panta criticii biografiste.

Reprezentarile sinelui/ auctoriale sunt acele reprezentări prin care autorul, subiectul se reprezintă pe sine în propria opera, şi nu doar ca autor al acesteia ci şi uzând de anumite simboluri, stereotipuri ,elemente specifice care să facă trimitere la acesta.

Aceste reprezentări ale sinelui scot la lumina unul sau mai multe euri auctoriale, ce ar fi utile de cercetat sub aspectul: cum şi de ce se reprezintă scriitorii – poeţii - în propriile opere, cum evoluează modalităţile acestei reprezentări ? Răspunsurile la aceste întrebări nu fac altceva decât să plaseze poezia nu doar spre o deschiderea a biograficului, ci şi spre circumscrierea ei spre un gen de reprezentare socială şi culturală, spre o istorie a influenţelor realităţii dar în același timp îmbracă autorul cu o identitate distinctă. Aceasta din urmă, supusă și ea în decursul timpului reconceptualizării a ajuns în punctul în care contribuie la o eroziune, o subminare a

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

individualității. Astfel, dupa cum spune și Friedman ea „ *devine o liberă alegere, o prezentare teatrală a sinelui, în care fiecare estecapabil să se autoprezinte într-o multitudine de roluri, imagini şi activităţi"*[1].

Pe lângă ceea ce vrea să transmită poezia, aceasta preia de la sursa originară un context psihologic, ceea ce duce la iniţierea unui discurs sociologic pe marginea ei. Astfel, pe lângă mesajul pe care îl pune opera, în mod voit, poezia preia involuntar date esenţiale ce ţin de subiectul creator. De aceea şi cea mai infimă tentă de confesiune, aderă la susţinerea faptului că poezia poate fi un gen al biograficului, având în vedere că în poezii sunt decantate uneori, unele experienţe personale. În acest sens, Radu Vancu se afliază opiniei conform căreia, poezia are o directă legătură cu viaţa. Acesta consideră că nu există o separaţie netă între *eul biografic* şi *eul artistic*, motivând că există o „convingere a continuităţii dintre ce trăim şi ce scriem (adică , spus tout court, din convingerea că poezia e individuaţie)…”[2]

Autorul încearcă să realizeze o legătură subtilă între sine şi poezie, care să răspundă la interogaţia cum poezia modifică existenţa. Ca urmare, se poate vorbi de intrarea subiectului în individuaţie, ceea ce conduce firește la evidenţierea raporturilor pe care sinele le stabileşte cu poezia. Se declanşează astfel o schimbare a sinelui, sau cum ar numi Marin Mincu, o „constituire a eului poetic”, ceea ce denotă reverberaţiile pe care sinele le insuflă, le imprimă în poezie, în operă, acest lucru fiind sesizabil prin punerea în criză a limbajului, a realului.

Poezia lui Benjamin Fondane, văzută în evoluţia ei, din punctul de vedere biografic al creatorului ei, este marcată şi tributară pe tot parcursul de ecouri ale experienţei pe care acesta a trăit-o, de accente resimţite în urma mutării sale în altă patrie, voci ale înstrăinatului la care se adăugă, fie în mod direct sau indirect, trimiteri la etnia iudaica pe care o avea acesta.

Chiar dacă B. Fundoianu, va primi în cele din urmă cetăţenie franceză în 1939, iar acest lucru, la un nivel formal şi oficial îi certifică atât încheierea perioadei de clandestinitate şi intrarea în legalitate, precum şi dovada că devine locuitor al Franţei, nu reflectă însă, adevărata stare de spirit a poetului, care odată cu volumele de poezii „Ulise”(1933), „Titanic”(1937) şi „Exodul”(1943) îşi va schimba radical discursul poetic, ce pare a fi devastat de o izbucnire a unor probleme existenţiale, devenind „*un poet al mizeriei metrolitane*”.[3] Relevantă în acest sens este observaţia lui Mircea Martin care vede în tema peregrinării continue, a suprapunerii lui Ulise pe imaginea legendarului „ jidov rătăcitor” consecinţa faptului, asumată în mod dramatic şi conştient, că „*deşi s-a integrat prea bine în Franţa sau poate, mai exact, din momentul când integrarea a încetat să mai constituie pentru el o problemă, Fondane lasă impresia că îşi asumă tot mai deplin condiţia de evreu. De fapt aceasta asumare nu are de-a face atât cu integrarea cât cu teroarea care creşte, cu cercul care se strânge în jurul iudeitatii: <<Dacă Hitler ar şti că exist, ar dispune să mă aresteze îndată>> îi spunea el soţiei sale. Nu e la mijloc orgoliul, ci*

[1]Frideman, J., Lash, S., *Modernity and identity*, Oxford, Editura Blacwell, 2002
[2] Vancu, Radu, Poezie și individuație, Ed.Tracus Arte, București, 2014, pag. 6
[3] Ovid. S. Crohmălniceanu, *Evreii in mişcarea de avangardă*, Bucureşti, Ed. Hasefer, pag 69

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

conştiinţa opoziţiei ireductibile..."[4], conştiinţă care odată asumată, este ridicată la rang de exponent pentru viaţa lui Fundoianu.

Condiţia de fi evreu traversează versurile volumelor enumerate mai sus, fiind proiectată fie în imaginea călătorului, a emigrantului, a exilului, într-un decor cu teme obsedante ca schimbări apocaliptice, alienarea, condiţia nefericită a omului, toate acestea având loc într-o ambianţă a unei atmosfere dezolante. Încă o dată, prin schimbările pe care le produce Fundoianu în discursul său se observă rezistenţa unor angoase care l-au urmărit dintotdeuna, fie că va insista pe condiţia călătorului, fie că va sublinia condiţia poetului damnat, acesta facând parte tot din repertoriul trăsăturilor esenţiale descendente din identitatea iudaică.

Aflat sub dominaţia modelului său, Les Şestov, a cărui gândire şi filozofie punea în centru omul concret, al cărui timp este ocupat în permanenţă de o împovărătoare descifrare a dilemelor existenţiale, de o căutare dusă până la aproape de paroxim a sensului vieţii şi a morţii, cheia de negăsit a acestor răspunsuri devine la Fundoianu propria dramă a destinului său.

Intreaga teorie construită s-a materializat intr-o metafizică existenţialistă care va fi evocată în creaţia sa prin „ *imaginea damnatului, a destinului poetului insuşi, în imaginea emigrantului evreu rastăcitor, Ulysse evreu – o imagine mai accentuată şi mai patetică a tragismului condiţiei individuale*."[5] Tema definirii şi auto-definirii, a impedioasei atestări existenţiale nu este redusă doar la un motiv sau simbolistică de ordin literar, ea fiind însuşită de Fundoianu ca pe o starea proprie, actuală. Momentele de cumpănă din viaţa reală a lui B. Fundoianu vor coincide cu momentele de ruptură din creaţia sa poetică. Revolta metafizică, care se prefigurează în mod rapid „*contrastează violent cu fragmentarea eului*"[6], poetul lăsând impresia că se află într-o aventură a căutării unei experienţe existenţiale epifanice, însă atunci când se găseşte pe punctul să o aibă, o abandonează în favoarea unei alte provocări.

Noul statul pe care şi-l revendică Fundoianu trebuie expus în datele sale reale: problema interogaţiei retorice *Cine sunt eu?* este desprinsă din matricea subiectivităţii exagerate, de tip narcisist şi decantată printr-un proces de impersonalizare care nu poate avea loc decât prin „ *transformarea subiectivităţii în fantomă*" echivalând „ *statutului de umbră al emigrantului, al omului fără documente*."[7]

Bântuit încă de pe vremea când trimitea o carte poştală din Buenos Aires, în care îşi stabileşte în cel mai evident mod cu putiinţă, condiţia pe care o are, acesta însă îşi pierde consistenţa atunci când se pune problema raportului dintre creator şi creaţie: <<*Mieluson l'Emigrant. Parce que juif ou parce que poete?*>>[8], problema reîntoarcerii la origini, la calvarul trăit din cauza plecării din patria sa, a stigmatului etnic se vor reflecta puternic în poemele sale. Este îndreptăţită aşadar o citire a operei lui Fundoianu prin lentila mărturiilor şi confesiunilor sale dar în acelaşi timp, mergând pe demersul unei aprofundări deterministe, dată fiind situaţia în cazul lui Fundoianu, de influenţa exercitată de anumiţi factori externi, ca mediul, rasa sau de

[4]*Strigăt întru eternitate. Fundoianu – Aristocrat al frondei*, Bucureşti, Ed. Metropol, pag 69
[5]*Ibidem*, pag 88
[6] Oliver Salazar Ferrer, *Benjamin Fondane*, Iaşi, Ed. Junimea, 2005, pag 102
[7] Apud *Strigat întru eternitate. Fundoianu – Aristocrat al frondei* pag 103
[8] Apud *Strigat întru eternitate. Fundoianu – Aristocrat al frondei*, pag 88

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

moment. Acel „*juif*" are un dublu rol, pentru că pe de-o parte exprimă atât caracterul etnic , dar în acelaşi timp este un subplan ce face parte din biografia eului empiric, iar dacă „*poete*" este înţeles ca eul artistic, se deduce ecuţia mult mai complicată din fraza lui Fundoianu, acesta încercând să vadă dacă mai există sau nu, o demarcaţie între eul empiric şi eul creator şi care dintre aceştia se pliază pe condiţia socială.

Alăturându-şi imaginea-prototipică a emigrantului pe care o va purta cu sine, Fundoianu scrie în 1933 amplul poem Ulysse, „ancorat biografic", în care eroul Odiseei devine o ipostaziere a eului, asumat într-un mod real , dar care este şi vocea multiplă care vrea să scoată în evidenţă zbuciumul unui public reprezentativ, aparte format din acei emigranţi, exilaţi, expatriaţi, care devin emblematici pentru istoria unui întreg popor, poporul evreu. Aceste categorii ies la iveală datorită multiplicităţii eului, un eu aflat în disoluţie într-o lume a cărui eterogenitate este distrusă prin preluarea eului poetic a psihologiei colective a emigranţilor-generici, construită din „tulburări afective": <<*Sângele vostru îmi biciuieşte sângele, pleoapa voastră mă ridică/ voi călăreaţi prin negura timpului/ sunteţi setea mea permanenta/ v-am văzut părăsind cătunele/ cărând câteva vertebre moi pe sub cămăşi/ pogromurile din Ucraina v-au alungat din oraşe...*>>[9]

B. Fundoianu, un Ulise fără Ithaca îşi va asuma de-a lungul poemului, într-un mod consecutiv, condiţia străinului sortit eternei rătăciri, acest gest repetat de identificare devenind un laitmotiv. Însă, această asociere cu imaginea călătorului singuratic este şi o formă în acelaşi timp de identificare cu natura iudaică : <<*Emigranţi, diamante ale pământului, sare sălbatică, / sunt din rasa voastră,/ îmi car, că voi, viaţa în valiza, mănânc, că voi, pâinea neliniştii mele..*>>[10]. Această secvenţă instantanee de identificare cu acest grup al emigranţilor, îl va determina pe poet la o idealizare a condiţiei simbolice pe care o au aceştia, pentru ca în final, date fiind similitudinile existente - neliniştea, lipsa unui loc stabil - să se asocieze cu aceştia. Interesant este că dramatismul discursului liric este dus mai departe şi accentuat, fiind efectul unei „energii a disperării". Întreg procesul de migraţie este descris, printr-o coborâre la nivelul subiectiv, ca fiind o sumă de acţiuni de mutare dintr-un loc în altul : „*Am părăsit aceste pavaje de oraş/ pentru-a-ntalni oraşe cu alte caldarâmuri,/ am părăsit mulţimi de oameni,/la nesfârşit aceiaşi,/dar niciodată nu mi-a fost destul./De ce-am plecat?/ Mor vorbele rostite de-alta gura..*"[11] Consecinţa acestui lucru este sesizabilă la nivelul unui plan emoţional, dată de incapacitatea adaptării la o nouă limbă. Chiar dacă nu este vizibilă la nivelul de suprafaţă, identitatea iudaică este activă în sensul că aceasta devine elementul cheie care erijează discursul poetic şi care va grupa în jurul ei o serie de elemente ce sunt conectate direct la aceasta: călătoria, existenţa şi poetul. Acomodarea deplină în noua sa patrie, nu va avea loc niciodată, Fundoianu trăind în permanenţă gustul resentimentului şi încercarea de a-şi găsi un loc stabil, având tentativa re-înrădăcinării, însă existenţa sa este contaminată de statul său de călător perpetuu, aşa cum se găseşte în rememorarea locurilor Americii de Sud : <<*De ce nu pot*

[9] Apud Oliver Salazar-Ferrer, *op.cit.*, pag 106
[10] Ibidem 113
[11] B. Fundoianu , Poezii, Prefaţă de D. Petrescu, Bucureşti, EPL, 1965, pag 120

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

rămâne o clipă pe ale tale ţărmuri,/ să-mi înfig rădăcinile într-un pământ nou?>>[12],unde este exprimată dorinţa de a avea un loc stabil iar mai apoi deziluzia este adusă prin resemnarea condiţiei de Ahasverus - „*Sunt un străin, ştiu bine,/n-am nici un ţărm, ghiulea care-ţi atârna de picioare/ nimic ce m-ar înlănţui de buza unei chei, în vid..*"[13]

În doua călătorie pe care Fundoianu o întreprinde, va opera o schimbare de decor, înlocuind barca lui Ulysse cu vasul celebru, care a fermecat şi încântat privirile oamenilor, Titanic. Din imaginarul poetic a lui Fundoianu nu este scăpată din vedere tema călătoriei, care acum îmbracă haina naufragiului, dar care găseşte resursele necesare să facă loc evocării lumii oraşului, în care există maşini, fabrici, cinematografe.

Încă din partea de început a volumului, se observă tonul confesional al eului care îşi exprimă ardoarea de a pleca într-o nouă călătorie, eul deja având o istorie a migraţiei, stagnarea într-un anumit loc, nefiind ceva obişnuit pentru eu şi care constituie o predispoziţie pentru o stare de incomoditate, împingându-l la mărturisire : „*Vreau să îmi încep al doilea voiaj,/a doua mea călătorie printre oameni noi, călătoria unui om ce stă,/ dar care mai priveşte afară, prin fereastră...*"[14] Definindu-se ca şi turist, călător într-o lume în care se găsesc asemănări, eul părăseşte zona individualităţii şi derogându-se de la un statut unic, al călătorului blestemat să rătăcească singur, aflat sub o singurătatea apăsătoare care cere comunicare şi comuniune, el îşi găseşte refugiul în rândul altor emigranţi, cu care se va confunda : „ *O, voi, grădini, nesuspendate chiar!/Se rătăceşte călătorul într-o pădure omenească/(...)Dar se mai afla călători, paşi pe nisip, navigatori/ pe care-i sfârteca rechinii şi oviparele ostroave..*"[15] După anumite versuri ca „*e plină noaptea asta de larmă de beţivi", „zăpadă creşte, creşte", „din stafii curge sânge rece", „răscoală! Carnea se umfla. Şi, deodată, furtuna!*"- imagini ce surprind o tensiune în creştere, în oraşele ce par că se cangrenează şi în al căror orizont nu se văd decât norii simptomatici şi iminenţi ai unei naturi dezlănţuite, care este posibil să spulbere o lume ce este oricum lipsită de consistenţă, în care materialitate îşi pierde valoarea, în pragul unei asemenea viziuni apocaliptice, născute tot din raţiuni existenţialiste, nemulţumirea şi asediul groazei lui Fundoianu vor erupe spre Pământul Făgăduinţei, semn al reafirmării identităţii iudaice: „ *Izvorul vieţii se tot duce, şi iată-l că-i acum departe,/ acolo, în ţinutul unde şi numele, şi lucrul/ sunt numai sâmburele, carnea/ unei fiinţe nempartite!/ Tară a Utopiei!* "[16] Tema peregrinării traversează întreg poemul, pentru ca în final, Fundoianu îşi va reasuma condiţia celui ce rătăceşte singur, afirmând: „*Călătoria mea nu s-a sfârşit.../(...) Drumeţul nu şi-a sfârşit călătoria.*"[17] semn că migraţia, călătoria a fost ridicată pe o treaptă superioară, aceasta devenind un simbol al existenţei umane ce se găseşte sub auspiciul fatalităţii şi tragediei.

În ceee ce priveşte versurile din Exodul, acestea au fost începute după cum mărtusirea Fundoianu, intre Ulysse şi Titanic, având ca sursă de plecare Psalmul 137, pe care îl va supune

[12] Ion Pop - *Ulise al lui Fundoianu-Fondane*, http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=15800
[13] Apud B. Fundoianu, *Poezii*, prefaţă D. Petrescu, pag 162
[14] Apud B. Fundoianu, *Poezii*, prefaţă D. Petrescu pag 187
[15] Ibidem pag 193
[16] Ibidem pag 214
[17] Ibidem pag 261

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

unui proces de rescriere până în anul 1944, având să integreze secvenţa exodului din 1940, când Franţa este ocupată de armata germană (moment de maximă încordare si pentru Tristan Tzara care va fi nevoit să nu mai publice si să devină un fugar pentru a nu fi descoperit de către forţele de ordine), după Monique Jutrin, volumul Exodul fiind ritmat de o dublă mişcare: <<*dacă Exodul, ieşirea din Egipt, este evenimentul fondator al poporului evreu, subtitlul: Super flumina Babylonis, preluat din Psalmul 137, aminteşte de experienţa dureroasă a exilului babilonean. Astfel încât poetul împleteşte în acelaşi suflu eliberarea şi captivitatea, speranţa şi angoasa*.>>[18] Volumul Exodul este precedat de o Prefaţă în Proză, un text în versuri de fapt, care poate fi considerat un testament poetic, care anunţă un destin tragic individual, dată fiind situaţia că Fundoianu trăia într-un Paris aflat sub ocupaţie.

Anumite secvenţe din Exodul par că sunt fotografii din realitate şi transcrise în versuri pentru a descrie vocea la unisol a vremurilor în care trăia poetul: „ *Alalli a sunat, vânatul e prins/ dar lăsaţi-mă să vorbesc, să vă mai vorbesc cu aceleaşi cuvinte...*”[19], imaginea vânatului şi a vânătorii inducând de fapt starea de asediu psihologic şi fizic, ca urmare a terorii şi violenţei. Câteva versuri ca „ *Voi nu v-aţi născut pe drumuri,/(...) voi n-aţi rătăcit din oraş în oraş/hăituiţi de poliţie,/voi n-aţi cunoscut dezastre în zori,/(...)şi hotarele amare ale umilinţei,/acuzarea de o crimă pe care n-aţi comis-o,/de crimă de a exista..”*[20] vorbesc de o poetică explicită ce poate fi raportată la paleta tematică care defineşte întregul volum. Astfel, asemenea versuri sintetizează şi anunţă destinul unui întreg popor, poporul evreu, anticipate de drumul rătăcirii pe care îl fac aceştia şi de nelegiuirile la care sunt supuşi, fiind condamnaţi la o viaţă mereu în fugă.

Plecând de la o serie de paralelisme pe care le identifică, Fudoianu construieşte un portret care este în acelaşi timp atât al său, dar şi al omului contemporan cu el: „ *Da, am fost un om ca toţi ceilalţi,/ hrănit cu pâine, visuri, desperare, / Da, am iubit, am plâns, am urât, am suferit*” pentru ca la câteva strofe distanţă, perspectiva să sufere o schimbare inexplicabilă, având loc o confruntare între un Eu izolat şi izgonit şi un Eu, marcă a colectivităţii, noul punct de vedere fiind construit printr-o ruptură în discurs, printr-o subminare neaşteptată, astfel că actele ce legitimau identificarea cu cotidianul vor fi aduse pe o poziţie de antiteză cu un alt şir de acte tragice şi crude : „*Şi totuşi, nu!/Eu n-am fost un om ca voi./ Voi nu v-aţi născut pe drumuri,/ nimeni nu v-a aruncat prin canaluri copiii,/pisoi micuţi ce n-au făcut încă nici ochi,(...)schimbând nume şi obraze/ spre a nu purta un nume hulit/ şi un obraz care a servit lumii întregi/ drept scuipătoare!”*[21]Aşa cum s-a putut observa şi cu alte ocazii, eul nu va mai vorbi pentru sine, ci va vorbi în numele unei colectivităţi care poate fi deplânsă datorită pruncilor „aruncaţi prin canaluri”, Fundoianu trăgând un semnal de alarmă cu privire la persecuţiile la care au fost supuşi evreii, adesea fiind acuzaţi chiar şi de o crimă pe care nu au săvârşit-o. Făcând apel la memoria istorică, Fundoianu epatez prin frânturi şi crâmpeie din

[18]Gisele Vanhese, *Când lectura devine rană*. Prefaţa în proză a lui Benjamin Fondane , http://www.revistavatra.ro/pdf/vatra_1-2010.pdf
[19] B. Fundoianu, Poezii, prefaţă Mircea Martin, Bucureşti, Ed. Minerva, 1978, pag 175
[20] Ibidem, pag 179
[21] Ibidem, pag 179

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

realitate, groaza poporului evreu rezultantă a atrocităţilor pe care le-au îndurat, fiind expusă prin rătăcirea ca şi consecinţă a faptului că s-au născut pe drumuri, prin violenţa actului de brutalizare a copiilor şi până la obrazul văzut ca „scuipatore", deşi dramatic, redă atât nivelul ridicat la care se ajunseră, cât şi crunta realitate a modului în care au fost trataţi evreii.

Drama lui Benjamin Fundoianu este cu atât mai mare cu cât sfârşitul său este unul tragic. Într-o scrisoare adresată cumnatului său, Fundoianu îşi reiterează condiţia de nestatornicie, cu care soarta la însărcinat : <<*Ne-a fost scris pentru toţi trei (Benjamin, Lină şi Rodica) să nu urmăm calea bătătorita, şoseaua ordinii, să ne luăm la luptă cu destinul nostru, piept la piept, şi să nu izbutim decât după lungul şi întortocheatul periplu al eseului loial.*>>[22]. Starea de agitaţie din poezia sa este dublată de atmosfera tensionată a vieţii în care trăia şi din care va rezulta şi sfârşitul tragic de care va avea parte. Înregimentat la o bază a infanteriei aproape de Fontainebleau, acesta cade prizonier, iar mai apoi este eliberat din cauza unor probleme de sănătate. Revenit acasă, este preocupat de proiectele sale, însă bucuria sa este de scurtă durată. La denunţul unor vecini, cum că este evreu, în 3 martie 1944 este încarcercat de Gestapo şi trimis într-un lagăr de triere de la Camps de Drancy, iar de aici va fi trimis în lagărele de la Birkenau-Auschwitz, unde îşi va găsi sfârşitul în data de 2 octombrie 1944.

Chiar şi în ultimele zile ale vieţii, în care auzea mereu cizmele naziştilor şi îşi conştientiza tot mai lucid tragicul sfârşit de care va avea parte, Fundoianu îşi va asuma până la final condiţia călătorului, a cărui cauză coincide în mod simbolic cu faptul că era evreu şi care îi va aduce - pe lângă atâtea alte neplăceri de care avuse parte - ultima parte din existenţa vieţii sale, moartea sa de la Auschwitz : <<*Ştii, ţi-am spus deja, sunt în destinul nostru lucruri ce nu pot fi schimbate. Călătorul nu şi-a încheiat călătoria, am scris. Ei bine, aveam dreptate, eu continui...*>>[23] acestea fiind ultimele gânduri pe care i le adresează soţiei sale. Dacă Ulise, eroul din mitologie se întoarce acasă, Fundoianu avea să rămână pentru totdeuna un erou fără Ithaca şi totodată un poet exponenţial pentru reprezentările sinelui sub diverse forme în poezia sa.

BIBLIOGRAPHY:

Crohmălniceanu, Ovid. S. ,*Evreii in mişcarea de avangardă*, Bucureşti, Ed. Hasefer
Frideman, J., Lash, S., *Modernity and identity*, Oxford, Editura Blacwell, 2002
Fundoianu, Barbu , Poezii, Prefaţă de D. Petrescu, Bucureşti, EPL, 1965
Fundoianu, Barbu, Privelişti şi inedite, Bucureşti, Ed. Cartea Romaneasca, 1974
Fundoianu, Barbu, Poezii, prefaţă Mircea Martin, Bucureşti, Ed. Minerva, 1978
Gisele Vanhese, *Când lectura devine rană*. Prefaţa în proză a lui Benjamin Fondane
http://www.revistavatra.ro/pdf/vatra_1-2010.pdf
Ion Pop - *Ulise al lui Fundoianu-Fondane*
http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=15800
Oliver Salazar Ferrer, *Benjamin Fondane*, Iaşi, Ed. Junimea, 2005, pag 10

[22] B. Fundoianu, Privelişti şi inedite, Bucureşti, Ed. Cartea Romaneasca, 1974, pag XV
[23] Apud Oliver Salazar-Ferrer, *op.cit.*, pag 223

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Şerban, Geo,*Strigăt întru eternitate. Fundoianu – Aristocrat al frondei*, Bucureşti, Ed. Metropol, pag 69

Vancu, Radu, Poezie și individuație, Ed.Tracus Arte, București, 2014

*Acest studiu este realizat în cadrul proiectuluiPN-II-RU-TE-2014-4-0240, finanțat de CNCS-UEFISCDI, contract definanţare nr 198/01.10.2015.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

TO BAWDY, OR NOT TO BAWDY: THAT IS THE ROMANIAN TRANSLATOR'S QUESTION

Anca Simina Martin
PhD Student, "Lucian" Blaga University of Sibiu

Abstract: *Renowned British scholar Hesketh Pearson once said that "pederasts and pedants have been the curse of Shakespearean biography and criticism." Since he came to that realization, a more open attitude towards sexual diversity has prevailed, bringing about a new understanding of the Bard's bawdy. Prudishness remains, on the other hand, a hindrance to the universality of his ribaldry, especially in the context of translation. However, history has shown, time and time again, that the (un)translatability of Shakespeare's titillating puns does not depend entirely on the moral fibre of those who undertake the noble task of rendering the Bard's plays and sonnets into a foreign tongue. Languages and cultures rarely, if ever, overlap and it is common knowledge that wordplays travel badly across them. Although this topic has elicited interest among Anglo-American scholars, little Romanian academic attention has been drawn to it, even if it has been more than twenty years since Dirk Delabastita first published his 'There's a Double Tongue' in which he lays down a series of pun translation strategies with special reference to Shakespeare's 'Hamlet'. By drawing parallels between several of the Bard's most problematic vertical and horizontal bawdy wordplays based on homonymy, homophony and paronymy and their autochthonous counterparts, the paper herein seeks to ascertain the extent to which Romanian translators succeeded in recreating Shakespeare's ribald puns according to Delabastita's wordplay translation techniques. Moreover, it aims at paving the way for much-needed research in this important, albeit frequently disregarded aspect of the Bard's style.*

Keywords: bawdy, Delabastita, pun, Romanian, Shakespeare, translatability.

1. Introduction

Ambiguity is an inherent property of every natural language. This is the conclusion to which scholars have come by studying puns, the poster children for equivocacy. Cross-linguistic research has shown that wordplays rely on (near-)universal lingual mechanisms such as, for example, homonymy, homophony and paronymy, meaning that texts written in both synthetic and analytic languages can accommodate more than one interpretation. However, although much has been said about within-language ambiguity throughout the history of linguistics, its study in the context of translation is still in its infancy, the most influential papers in this regard examining the manner in which equivocal sacred and fictional works travel across languages. Primary among the fiction texts featured in those scholarly articles are William Shakespeare's most problematic plays and sonnets in terms of wordplay. This hardly comes as a surprise, considering that the Bard is one of the greatest punsters in the history of world literature.

Certainly one of the reasons why Shakespeare is ranked so high on this list is that his works feature more than a thousand bawdy puns (Kiernan 12). By using them, the playwright sought not only to quench the thirst for ribaldry of his heterogeneous audience, but also to enhance the

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

authenticity of his plays (Wells 1). As a result, he stretched the meaning of the word *pun*, employing this literary device as a means of both bringing laughter to the masses and expressing a myriad of other emotions. However, imbuing his plays and sonnets with titillating wordplays was far from an easy task, for the Puritans were fiercer than ever in their attempt to eradicate theatres and stage performances thought to encourage "idle, riotous and dissolute living" (Glyn-Jones 270).

Unfortunately, even after they were out of the picture, the persecution did not end. The eighteenth- and nineteenth-century editors filled in their shoes, the most notable example in this respect being Thomas and Henrietta Maria Bowdler's *The Family Shakespeare*, an edition of the Bard's works completely devoid of all their bawdy puns. What is even more upsetting is that translators too have not been kinder to them, for reasons ranging from poor skills and lack of supplementary critical materials to self-censorship and pressures exerted by oppressive political regimes (Volceanov 120). Or at least those are the explanations put forward by those who believe that wordplays can be transferred from one language and culture to another. Yet discussing their potential, or lack thereof, for translation is impossible without defining the concept of pun.

2. The Concept of Pun

Finding a clear and specific definition of this term is troublesome, if not an exercise in futility. Some dictionaries emphasize its jocular effect, whereas others claim that it is usually humorous. There is no consensus either as to whether *pun* and *wordplay* can be used interchangeably. While scholars such as Dirk Delabastita and Molly Mahood consider them to be synonyms, Delia Chiaro and Magdalena Adamczyk, two equally famous names in this regard, treat puns as a subcategory of wordplay (Adamczyk 13-14). However, given that Delabastita is the highest authority in terms of Shakespearean pun translation, from this point forward, *pun* and *wordplay* will be employed to describe what he defines as "the textual phenomenon in which certain features inherent in the structure of the language used are exploited in such a way as to establish a communicatively significant, (near)- simultaneous confrontation of at least two linguistic structures with more or less dissimilar meanings and more or less similar forms" (57).

It should also be noted that wordplays come in different shapes and sizes. One can distinguish between vertical puns where the punning word or phrase appears once within a textual fragment (Gottlieb 209), its two or more meanings being exposed in one glimpse and horizontal wordplays in which the punning term or syntagm occurs twice within the same portion of text (Dynel 111). This classification coexists with the one based on the linguistic mechanisms that trigger these instances of language. As a result, one can also differentiate between vertical and horizontal wordplays built on homonymy, homophony and paronymy. Although homography-based puns do exist, they are not featured in this paper, mainly because, as Delabastita aptly puts it, "not a single spelling pun can be found in Shakespeare's entire Works" (81). Considering the language-specific nature of wordplays that results from this second categorization, it comes as no surprise why many voices in the field perceive them to be untranslatable.

3. Wordplays in Translation

Those in favour of the untranslatability of puns argue that these instances of language "owe their meanings to the very structure of the language to which they belong" and "once divorced from

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

it and transported to another language, they could no longer operate as such" (Chiaro, 2010: 2). Therefore, the unavailability of a similar, let alone identical, target-language counterpart of the punning word or phrase constitutes one of the two reasons why some believe that they cannot be translated, the second being the fact that primary among its functionally relevant features is source text-bound ambiguity (Catford 94). The other main argument brought forward by these specialists refers to their cultural specificity, namely to the fact that they have "to play on knowledge which is shared between sender and recipient" (Chiaro, 1992: 11). What derives from this statement is that establishing the punning connection between the writer and the target-text audience is difficult, if not impossible, especially when the source and target cultures share little to no similarities. Yet no one can deny that puns are nonetheless systematically translated and this realization brings us to the other side of the trench, namely among those who maintain that wordplays can be recreated in another language.

The scholars in this category encourage translators interested in coming up with a successful equivalent for a source-text pun to find the mutual ground between reproducing "as literally and meaningfully as possible the form and content of the original"and conveying an effect similar to that experienced by the source-text audience (Nida 159). Put differently, what translators can and should do is to combine the concepts of formal and functional correspondence in the right proportions so as to produce a pun that matches, to the largest possible extent, its counterpart in the original text.

For the purpose of adding structure to the concept of wordplay translation, Dirk Delabastita developed a series of translation strategies specially designed to help both translators and language researchers in their attempt to either tackle such instances of language or analyze how they were recreated in a target language. For reasons of space, these pun translation techniques will not be featured in this particular section, but they are nevertheless referred to and explored later in the present paper whenever they describe the translators' treatment of the Bard's bawdy wordplays.

4. Case Studies

4.1 Vertical Bawdy Puns Based on Homonymy. The puns in this category exploit the relationship between words or phrases that are identical both in spelling and pronunciation, but with unrelated meanings where these terms or idioms occur once within the same portion of text.

Example (1) features the first two verses of the Bard's *Sonnet 129*, nicknamed the *Lust Sonnet* (Margolis 239) and critically regarded as a diatribe against it (McIntosh 150). The next few paragraphs introduce a parallel between the Shakespearean wordplay on *spirit* and several of its Romanian counterparts:

(1) Sonnet 129	Gheorghe Tomozei	Nicolae Pintilie	Violeta Popa
Th' expense of **spirit** in a waste of shame Is lust in action; […] (1-2)	Cînd **spiritul**, ocara îl descrește, fapta îi e dezmăț nerușinat, […] (141)	Desfrâul e-o putere ce-n rușine Se pradă însăși ea. […] (135)	Să cheltui **spirit** cu nerușinare Desfrâu în fapt e: […] (191

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Michael Schoenfeldt argues that *spirit*, in this particular context, has "the proto-medical meaning of semen" (102) and he most probably is not far from the truth, given that Shakespeare must have been acquainted with Timothy Bright's *Treatise on Melancholy* where the phrase *expense of spirit* first appeared with reference to "the medieval and Renaissance belief that it [the sexual act] shortens a man's life" (Greene 69). But *spirit* meaning *soul* and *spirit* denoting *semen* also share a common ground in the realm of the metempsychotic idea according to which the breath of life is transferred to another being via the seminal fluid (Simmons 162), a theme widely used by John Donne, one of the Bard's contemporaries (Baumlin 58).

Bearing this in mind, let us see how the three Romanian translators (mis)handled this ribald pun. Both Tomozei and Popa decided to preserve *spirit*, although, according to the *Explanatory Dictionary of the Romanian Language*, it does not allude to male sexual prowess ("Spirit"). There is also a strong possibility that target readers who are not familiar with the Elizabethan slang will misinterpret Shakespeare's message, mainly because Tomozei's translation, paraphrased into English, infers that a tarnished reputation leads to actions that either resemble or qualify as debauchery. Popa's adaptation fails to remain faithful too, for back-translated into the source language, it advances the idea that a morally uninhibited behaviour belongs to the spectrum of debauchery.

Pintilie, on the other hand, seems to have removed the word altogether, which makes his version the most unfortunate of the three mentioned above with respect to the translation of *spirit*. Had he not chosen to translate the term *action* as *putere*, the Romanian equivalent of the source-language*power* and used it instead in order to render *spirit* into his mother tongue, his translation would have become the most faithful. Part of the reason for this is that Pintilie's adaptation, back-translated into English, can be paraphrased as 'debauchery is a power that undermines itself when exerted without shame' which actually makes little to no sense at all. If he had opted for *pofta*, the target-language counterpart of *lust* rather than *desfrâu*, the Romanian equivalent of the English*debauchery*, in order to translate *action*, he would have produced a more natural equivalent.

However, *putere*, albeit rather vague, would have been a good choice for translating the English *spirit* because this term is used in the Romanian version of the Bible with reference to Samson's hair (*Biblia*, Judg. 16.17) that is widely recognized as "a symbolic substitute for sexual potency" (qtd. in Terry 51). What is more, this scriptural figure also lost his legendary, God-given strength as a result of pursuing a woman of loose morals and thus succumbing to his carnal desires. Therefore, given the right context, *putere* can be used to hint at both one's ability to exercise self-control and the manifestation of one's sexuality.

In conclusion, in accordance with Delabastita's pun translation strategies, Tomozei and Popa opted for a selective non-pun, thus translating one of the meanings of the original wordplay while leaving the other one out. To be specific, they preserved the source-text meaning of *soul* at the expense of the second one, *semen*. Pintilie, on the other hand, employed the PUN > ZERO technique, eliminating the ribald wordplay without the omission being notified in any way whatsoever. However, one must nonetheless acknowledge that his version would have been one of the most successful translations of an otherwise challenging

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Shakespearean titillating pun if he had used the Biblical power-virility allegory.

4.2 Horizontal Bawdy Puns Based on Homophony. This type of wordplay is built onwords or phrases pronounced identically, but spelled differently and having no meaning relationship. Both members of the punning pair of homophones appear within the same portion of text.

Example (2) introduces an exchange of lines between Shakespeare's Cleopatra and Mardian the eunuch. Partridge considers that *Antony and Cleopatra* is "on much the same level of bawdiness as *All's Well*" which is, in fact, quite obscene (57). The subsequent paragraphs feature an analysis of the similarities and differences between the Bard'spun on *indeed/in deed* and three of its autochthonous translations:

(2) Antony and Cleopatra

Cleo. [...] Has thou affections?
Mar.: Yes, gracious madam.
*Cleo.***Indeed**!
Mar. Not **in deed**, madam; for I can do nothing
But what in deed is honest to be done;
Yet have I fierce affections, and think
What Venus did with Mars. (1.5. 12-17)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Ion Scarlat Ghica

Cleopatra. […] Ai pasiuni, ia spune'mi?
Mardian. Da, grațioasă Domnă.
*Cleopatra.***Se pote**?
*Mardian.***Da se pote**... diceam că nu pot face
Nimic, cu tot astea sunt frămentat în piept
De'ngrozitore patimi, și'mi pot închipui
Ce Venerea făcut'a cu Marte Deul, Domnă! (26)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Tudor Vianu

Cleopatra. […] Cunoști plăcerea?
Mardian. O cunosc, stăpână!
*Cleopatra.***În adevăr**?
Mardian. O, adevărul este
Doar inocența pentru mine, bietul!
Dar patimi tot mă sgudue la gândul
Culcușului în care mândra Venus
Primea pe Marte. (64)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Ioana Diaconescu and Horia Gârbea

Cleopatra. […] Dorințe ai?
Mardian. Da, buna mea stăpână.
*Cleopatra.***Chiar așa**?
*Mardian.***Nu chiar**, stăpână, eu nu fac nimic
Decât ce e cinstit să faci; și, totuși,
Dorințele-mi fierbinți mă duc cu gândul
La ce-a făcut Venus cu Marte. (63)

The pun here plays on the fact that Mardian mistook Cleopatra's *indeed*, an interjection expressing surprise, for *in deed*, meaning *in the physical, sexual sense*, a view shared by two prominent Shakespearean scholars, namely Gordon Williams and David Bevington (94, 24). This theory is perfectly plausible, given that in both Elizabethan and contemporary English the connotative meaning of the verb *to do*, from which this noun derives, is *to copulate with* (Partridge 121, Williams 101-102). In this particular context, however, Mardian's misunderstanding owes it to the fact that both in Shakespeare's time and today *indeed* and *in deed* qualify as a homophonic pair.

The first translator, Ion Scarlat Ghica, replaced Cleopatra's '[i]ndeed!' with '[s]e poate' which can be roughly translated into English as '[i]s that possible' and line 15 with 'Da, se poate... ziceam că nu pot face nimic,' a Romanian complex sentence that back-translates into English 'Yes, it is possible... What I meant is that I cannot do anything about it.' As a result, it becomes evident that he omitted to translate line 16 which can be paraphrased as 'but what is strictly non-sexual' in plain contemporary English, a sentence further signalling that this textual fragment contains a ribald pun. As far as the Shakespearean *indeed/in deed* is concerned, the first translator substituted the original homophonic doublet with the verb *a (se) putea* which, in this particular context, means *to be possible [to]*. Although he succeeded in recreating the humorous effect of this dialogical exchange by exploiting the polysemy of *a (se) putea*, the question remains whether he managed to recreate the Bard's bawdy quibble on *indeed/in deed*.

Tudor Vianu, on the other hand, used a noun to translate Shakespeare's *indeed/in deed*. His version of Cleopatra's '[i]ndeed' can be back-translated into English as '[i]s that true,' while line 15 can be paraphrased as 'Oh, poor me, my only truth is chastity,' suggesting that his Mardian's misunderstanding becomes a lament. However, this translator too omitted to reproduce a portion of Mardian's original utterance in the target language. If Ghica left out line 16, Ion Vinea omitted to reproduce Mardian's 'for I can do nothing.' What is especially striking about his version is how he translated Cleopatra's 'Hast thou affections?'. While the other translators rendered it into Romanian more or less as 'Do you have [sexual] desires?', which is quite similar to how we would paraphrase it in plain contemporary English, Vinea replaced it with 'Cunoști plăcerea?', the Romanian equivalent of the English 'Have you ever known [the] pleasure [of intimacy]?' to which his Mardian replies 'O cunosc, stăpână!', the Romanian counterpart of the English 'I have known it, mistress!', an indication that this translator actually surpassed Shakespeare's ribaldry, at least as far as this particular phrase is concerned. To sum

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

it up, he substituted Cleopatra's '[i]ndeed!' with '[î]n adevăr' which translates into English as '[i]s that true' and her eunuch adviser's 'in deed' with 'my only truth.'Vianu too managed to recreate the jocular atmosphere of this scene by tapping into the polysemy of *adevăr*, the English *truth*, but once again it is challenging to establish whether he succeeded in reproducing Shakespeare's ribald wordplay on *indeed/in deed*.

In the last version of this dialogical exchange, co-translated by Ioana Diaconescu and Horia Gârbea, Cleopatra's '[i]ndeed' was replaced with '[c]hiar așa,' the Romanian counterpart of the source-language '[r]eally' and Mardian's '[not] in deed' with '[nu] chiar,' the target-language equivalent of the English '[not] really.' Moreover, they are the only ones who rendered 'for I can do nothing / But what in deed is honest to be done' in its entirety into Romanian. More specifically, they translated it as 'eu nu fac nimic / Decât ce e cinstit să faci' which can be roughly reproduced in English as 'for I do nothing / But what in deed is virtuous to be done.' Although their attempt is laudable, it is still not a successful one. If they had translated it as 'eu nu pot face nimic / Decât ce e cinstit să faci' which back-translates into Englishas 'for I can do nothing / But what in deed is virtuous to be done,' they would have come up with a faithful substitute for the eunuch's line. When it comes to the Shakespearean *indeed/in deed*, their replacements, namely the exclamation *really* in Cleopatra's line and the adverb *[not] really* in Mardian's utterance, are perfectly viable because they manage to recreate the humorous mood of the dialogue, but then again the question remains whether they managed to recreate the Bard's pun on *indeed/in deed*.

Upon closer inspection, however, it becomes evident that the first and the last translation came the closest to producing an equivalent for Shakespeare's wordplay that is both faithful and sufficiently effortless to grasp. The key to answering the troubling question above lies in how they rendered the Bard's last clue to deciphering his pun on *indeed/in deed*, namely Mardian's 'What Venus did with Mars.' In this particular context, Shakespeare used the verb *to do* conjugated in different tenses and its noun form *deed* no less than five times and Ghica, Diaconescu and Gârbea translated it as such, drawing on the fact that, when referring to the act of copulation, Romanians usually use the phrasal verb *a face sex cu cineva* where the verb *a face* is the autochthonous equivalent of the English *to do*. The second translator, Ion Vinea, failed to get Shakespeare's hint and translated 'What Venus did with Mars' as 'Culcușului în care mândra Venus / Primea pe Marte' which can be roughly paraphrased into English as '[About] the love nest where fair Venus received Mars.' What qualifies Diaconescu and Gârbea's translation for the most faithful of the three mentioned above is the fact that it requires less fine-tuning than Ghica's in order to match the source-text lines both semantically and punningly and that they explain, by means of a footnote, the nature of Venus and Mars' relationship.

Pinpointing which one of Delabastita's techniques the four translators employed is therefore rather challenging, mainly because the original portion of text features more than one pun which in turn interconnect and create textual cohesion. What the first translator, Ion Scarlat Ghica, did was to replace the Bard's pair of homophones with the verb *a (se) putea*, the Romanian equivalent of the English *to be possible [to]*, and played on its polysemy to recreate both the punning effect and the jocular mood of the scene in the target language. If he used this

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

verb, especially in Cleopatra's line, to indicate her misconception about eunuchs not being able to have sexual urges because they are castrated, his translation would qualify for the PUN > PUN translation strategy.

At first glance, one might be tempted to think that Tudor Vianu also employed the same strategy. But considering that his version of '[i]ndeed,' namely '[î]n adevăr,' is rarely if ever used by ordinary Romanians when they mean *[r]eally*, that he did not preserve the line 'What Venus did with Mars,' turning it into an allusion and that he omitted to translate Mardian's 'for I can do nothing,' it can be aptly said that he employed a punoid, more specifically the repetition of *adevăr*, the autochthonous counterpart of the English *true/truth*, depending on the context. But if he indeed inserted a newpun on *plăcere*, the Romanian equivalent of the source-language*pleasure*, into line 12 in order to make up for the loss of the punning homophonic doublet, then it would mean that he used the NON-PUN > PUN technique.

On the surface, it may appear that the last three translators employed the same procedure Ghica used, namely the PUN > PUN method. This assumption is true, but only up to a point. Given that there are only a few semantic differences between the original fragment and Diaconescu and Gârbea's translation, it is difficult to pinpoint exactly whether their version fits this particular translation strategy. However, it goes beyond any doubt that a rather careful target reader would most likely notice their version of the Bard's wordplay on *indeed/in deed*, considering that they also provided it with an explanatory footnote on the nature of Venus and Mars' relationship. In light of this hypothesis, the most reasonable conclusion would be that their treatment of Shakespeare's punning homophonous pair qualifies, to some extent, for the PUN > PUN translation strategy.

4.3 Vertical Bawdy Puns Based on Paronymy. This category features puns built on pairs of words with similar sounds and different meanings. Their vertical nature indicates that only one member of the paronymic set appears within a portion of text.

Example (3) features an exchange of lines between Shakespeare's Hamlet and Ophelia. According to Partridge, although *Hamlet* is "less bawdy than *Othello*, it is much bawdier than *Macbeth* and approximately as bawdy as *Lear*" (57). The next few paragraphs introduces a parallel between the Shakespearean pun on *country* and three of its Romanian counterparts:

(3) Hamlet

Ham. Lady, shall I lie in your lap?
Oph. No, my lord.
Ham. I mean, my head upon your lap?
Oph. Ay, my lord.
Ham.: Do you think I meant **country** matters?
Oph. I think nothing, my lord.
Ham. That's a fair thought to lie between maids' legs. (3.2.120-127)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Hamlet. Domniță, mă pot culca în poala ta?
Ofelia. Nu, măria-ta.
Hamlet. Vreau să zic, cu capul pe genunchii tăi?
Ofelia. Da, măria-ta.
Hamlet. Crezi că m-am gândit la lucruri **necuviincioase**?
Ofelia. Nu cred, măria-ta.
Hamlet. Strașnic gînd, să stai între picioarele unei fecioare.
Leon Levițchi

Hamlet. Domniță, să mă culc în poala ta?
Ofelia. Alteță, nu.
Hamlet. Cu capu-n poala-ți, vreau să spun?
Ofelia. Da, alteță.
Hamlet. Au crezi că mă gîndisem la **măscări**?
Ofelia. Nu cred nimic, alteță.
Hamlet. Plăcut gînd să te culci între picioare de fată mare. (378)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Hamlet. Domniță, îmi dai voie să stau în poala ta?
Ofelia. Nu, alteță.
Hamlet. Voiam să spun dacă-mi dai voie să-mi pun capul în poala ta.
Ofelia. Da, alteță.
Hamlet. Credeai că-mi stă mintea la vreo **păsărică**?
Ofelia. Nu cred nimic, alteță.
Hamlet. Iată o socoteală frumoasă – gândul că stai între niște picioare de fecioară. (244)

The allusion the playwright makes here, according to the renowned Shakespearean scholar Brian Gibbons, is to "the sort of things that goes on among rustics in the country" (169), a metaphor for uninhibited pastoral sexuality. Eric Partridge and Gordon Williams argue that this wordplay goes even deeper than that, arguing that the Bard's pun is actually on the first syllable of the word *country* that sounds identical with *cunt*, the female sexual organ, both in Elizabethan and contemporary English (110-111, 87-88). We have already established that Shakespeare's plays were meant to be seen and heard not read, therefore it is no wonder why many believe that the actor playing Hamlet's role was supposed to lengthen his elocution of the first syllable of *country* in order to make the pun audible (Feijó 200).

As is evident from the Romanian versions listed above, all three autochthonous translators noticed the playwright's wordplay on *country* in the syntagm *country matters*. But the first two toned it down. To be more specific, Vinea replaced it with *[lucruri] necuviincioase*, while Levițchi opted for a single word, *măscări*, both roughly corresponding to the source-language*obscene [things]*. Volceanov and Popa, on the other hand, substituted it with *păsărică*, the Romanian slang equivalent of the English *pussy*. Although this term matches Shakespeare's level of bawdiness, it is difficult to understand why they did not smuggle a reference to an obscene Romanian folkloric dance, game or shout-chant in order to render into the target language both the idea of unrepressed bucolic sexuality and the Bard's allusion to the female organ.

The reason why they did not go to greater lengths to fulfill this task is probably the fact that because Hamlet does not actually refer to any specific activity of this sort such as, for example, the barley break, "a country game which provided an excuse for sexual contact" which is actually featured in *Two Noble Kinsmen*, 4.3.27 (Williams 36) and which Volceanov ingeniously translated as *fripta*, the Romanian counterpart of the English *Red Hands* (321). At first glance, this children's game may not have a sexual undertone, but considering that the noun *fripta* derives from *a frige*, a synonym of *a arde* which, when followed by a direct object, is the Romanian slang equivalent of the English *to have sex with someone*, one can rightfully say that it would have fit this context too, at least as far as the punning effect is concerned.

As for the wordplay translation strategies they opted for, it is evident that both Vinea and Levițchi resorted to punoids based on referential vagueness, replacing Shakespeare's ribald pun on *country* with an adjective and a noun both indicating *indelicate things*. Volceanov and Popa, on the other hand, employed a selective non-pun, translating the inferred member of the

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

punning pair of paronyms, namely *cunt*, while leaving *country* out and therefore failing to recreate the source-text wordplay in the target language, although the Romanian folklore abounds in expressions which might have helped them to find an equivalent for the Bard's *cunt/country*.

5. Conclusion

In conclusion, the very fact that the bawdy puns in the case studies section were translated, no matter the strategy selected, comes to invalidate the concept of their untranslatability. What further derives from these parallels is that Romanian translators, contrary to popular belief, have not shied away from producing surprisingly daring translations of the playwright's ribald wordplays. As a result, the sheer number of similarities between the Shakespearean titillating puns featured in the previous section and their autochthonous counterparts can be seen as further proof to Volceanov's theory according to which the Romanian bowdlerization of the Bard's works was not part of a wider censorship scheme imposed by the communist regime, but rather a consequence of other factors such as the scarce Romanian slang, the translators' moral standards, their poor skills and lack of access to supplementary critical materials (120).

Although it is difficult, if not impossible, to come up with the recipe for successful wordplay translation into Romanian, several important ideas still emerge from these comparative analyses. Primary among them is the fact that prior research into the Elizabethan linguistic, historical and social context is vital to finding a target-language counterpart which is satisfying both punning- and bawdy-wise. In order to live up to the Bard's level of ribaldry and ambiguity, translators should also sacrifice their prudishness in order to preserve their invisibility and minimize their interference with the source text. Although creative writing skills are indeed helpful in this regard, the previous two requirements, together with a good command of the target language, constitute the prerequisites for a proper approach to wordplay translation.

However, perhaps the most important conclusion derived from these parallels is that translators, irrespective of their linguistic and cultural affiliation, should depart themselves from the concept of ideal translation by finding the mutual ground between formal and functional equivalence. As Dirk Delabastita aptly puts it, "what seems to be called for is an approach to wordplay translation that stops favouring ideal notions of translation and translatability and that addresses instead the rules and norms that govern the translation of puns in actual reality" (190).

BIBLIOGRAPHY:

"spirit." *DexOnline.ro*. Dicționarul explicativ al limbii române, 2016. Web. 19 Sept. 2016.

Adamczyk, Magdalena. "Interactional Aspects of Language-based Humour in Shakespeare's Comedies: The Dynamics of Punning by Ladies-in-Waiting." *Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*. 36.I (2012): II-30. Web. 19 Sept. 2016.

Baumlin. James. "The Union of Body and Soul." *John Donne*. Ed. Harold Bloom. Broomall:

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Chelsea House Publishers, 1999. 58-60. *Google Book Search*. Web. 19 Sept. 2016.

Biblia sau Sfânta Scriptură. Ed. IPS Bartolomeu Valeriu Anania. București: Editura Renașterea, 2009. Print.

Catford, John Cunnison. *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford University Press, 1965. Print.

Chiaro, Delia. "Translation and Humour, Humour and Translation." *Translation, Humour and Literature: Translation and Humour*. Vol. 1. Ed. Delia Chiaro. London: Bloomsbury Publishing, 2010. 1-33. *Google Book Search*. Web. 19 Sept. 2016.

Chiaro, Delia. *The Language of Jokes. Analyzing Verbal Play*. London and New York: Routledge, 1992. Print.

Delabastita, Dirk. *There's a Double Tongue: An Investigation Into the Translation of Shakespeare's Wordplay*. Amsterdam: Editions Rodopi, 1993. Print.

Dynel, Marta. "How Do Puns Bear Relevance?" *Relevance Studies in Poland*. Vol. 3. *Exploring Translation and Communication Problems*. Ed. Marta Kisielewska-Krysiuk et al. Warsaw: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2010. 105-124. Web. 19 Sept. 2016.

Feijó, António. "Practically Speaking." *Translating Shakespeare for the Twenty-first Century*. Ed. Rui Calvalho Homem and Ton Hoenselaars. Amsterdam: Editions Rodopi, 2004. 193-203. *Google Book Search*. Web. 19 Sept. 2016.

Glyn-Jones, Anne. *Holding Up a Mirror: How Civilizations Decline*. Thoverston: Imprint Academic, 1996. *Google Book Search*. Web. 19 Sept. 2016.

Gottlieb, Henrik. "On the Polysemiotics of Subtitling Wordplay." *Traductio: Essays on Punning and Translation*. Ed. Dirk Delabastita. Namur: Presses universitaires de Namur, 1997. 207-233. *Google Book Search*. Web. 19 Sept. 2016.

Greene, Thomas. "«The Expence of Spirit» and Social Class." *Shakespeare's Sonnets and Poems*. Ed. Harold Bloom. Broomall: Chelsea House Publishers, 1999. 69-70. *Google Book Search*. Web. 19 Sept. 2016.

Kiernan, Pauline. *Filthy Shakespeare: Shakespeare's Most Outrageous Sexual Puns*. 2nd ed. New York: Gotham Books, 2009. Print.

Margolis, Jonathan. *O: The Intimate History of the Orgasm*. New York: Grove Press, 2004. *Google Book Search*. Web. 19 Sept. 2016.

McIntosh, P.D. "*Every word doth almost tell my name": The Authorship of Shakespeare's Sonnets*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2013. *Google Book Search*. Web. 19 Sept. 2016.

Nida, Eugene Albert. *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill, 1964. Print.

Partridge, Eric. *Shakespeare's Bawdy*. 3rd ed. New York: Routledge by Taylor & Francis Group, 2011. Print.

Schoenfeldt, Michael. *The Cambridge Introduction to Shakespeare's Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. *Google Book Search*. Web. 19 Sept. 2016.

Shakespeare, William. "Sonetul 129." *Opere*. Vol. 1. Trans. Violeta Popa. Pitești: Editura Paralela 45, 2010. 191. Print.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Shakespeare, William. "Sonetul 129." *Sonete*. Trans. Gheorghe Tomozei. Galați: Editura Port-Franco, 1991. 141. Print.
Shakespeare, William. "Sonetul 129." *Sonete*. Trans. Nicolae Pintilie. Iași: Editura Moldova, 1991. 135. Print.
Shakespeare, William. "Sonnet 129." *The Oxford Shakespeare. Complete Sonnets and Poems*. Ed. Stanley Wells. Oxford: Oxford University Press, 2002. 639. Print.
Shakespeare, William. *Antoniu și Cleopatra*. *Opere*. Vol. 7. Trans: Ioana Diaconescu and Horia Gîrbea. Bucharest: Editura Tracus Arte, 2013. Print.
Shakespeare, William. *Antoniu și Cleopatra*. Trans. Scarlat Ion Ghica. Bucharest: Tipografia Gutenberg Joseph Göbl, 1893. Print.
Shakespeare, William. *Antoniu și Cleopatra*. Trans. Tudor Vianu. Bucharest: Editura de stat pentru literatură și artă, 1951. Print.
Shakespeare, William. *Antony and Cleopatra*. Ed. David Bevington. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. Print.
Shakespeare, William. *Antony and Cleopatra*. *The Complete Works of William Shakespeare*. Ed. W. J. Craig. London, Edinburgh, Glasgow, New York, Toronto, Melbourne and Bombay: Oxford University Press, 1916. Print.
Shakespeare, William. *Doi veri de stirpe aleasă*. *Opere*. Vol. 3. Trans. George Volceanov. Pitești: Editura Paralela 45, 2010. Print.
Shakespeare, William. *Hamlet, Prince of Denmark*. Ed. Brian Gibbons. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Print.
Shakespeare, William. *Hamlet, Prince of Denmark*. Ed. Brian Gibbons. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Print.
Shakespeare, William. *Hamlet, Prince of Denmark*. *The Complete Works of William Shakespeare*. Ed. W. J. Craig. London, Edinburgh, Glasgow, New York, Toronto, Melbourne and Bombay: Oxford University Press, 1916. Print.
Shakespeare, William. *Hamlet, prinț al Danemarcei*. Trans. Leon Levițchi and Dan Duțescu. Bucharest: Editura Albatros, 1974. Print.
Shakespeare, William. *Hamlet*. *Opere*. Vol. 2. Trans. George Volceanov and Violeta Popa. Pitești: Editura Paralela 45, 2010. Print.
Shakespeare, William. *Hamlet*. Trans. Ion Vinea. Bucharest: Editura Univers, 1971. Print.
Simmons, Patricia. *The Sex of Men in Premodern Europe: A Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. *Google Books Search*. Web. 19 Sept. 2016.
Terry, Daniel. "With the Jawbone of a Donkey: Shame, Violence and Punishment in the Samson Narrative." *A Cry Instead of Justice. The Bible and Cultures of Violence in Psychological Perspective*. Ed. Dereck Dashke and Andre Kille. London and New York: T & T Clark International, 2010. *Google Book Search*. Web. 19 Sept. 2016.
Volceanov, George. "Bowdlerizing Shakespeare: Here, There, and Everywhere." *B.A.S British and American Studies*. 1.11 (2005): 117-130. Web. 19 Sept. 2016.
Wells, Stanley. *Shakespeare, Sex, and Love*. New York: Oxford University Press, 2010. Print.
Williams, Gordon. *Shakespeare's Sexual Language. A Glossary*. London and New York:

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Continuum, 2006. Print.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

AESTHETIC PLEASURE AND BEYOND

Anamaria Dobrescu (Popa)
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș

Abstract: This study will comprise interpretations of some of Ana Blandiana's texts, using some psychological theories about the connection between the unconscious and the aesthetic pleasure as generating mechanisms for the work of art. The way in which the writer's aesthetic pleasure interacts with the reader's one allows multiple interpretations and enhances the message of the literary text. The work of Ana Blandiana, rich in unexpected layers of significances, offers the possibility of studying the springs and the implications of the inner mechanism of writing which focus on the aesthetic pleasure and on what lies beyond it.

Keywords: aesthetic pleasure, unconscious, myth, Ana Blandiana

Volumul *Eu scriu, tu scrii, el, ea scrie*, apărut în 1976, este o colecție de eseuri și cugetări, unele dintre ele publicate inițial în revistele vremii cu diferite alte ocazii.

Ca în orice colecție de eseuri, textele prilejuiesc momente de reflexie asupra unor teme sau asupra unor aspecte ale vieții ce o preocupă pe scriitoare, ce îi ridică semne de întrebare sau care îi stârnesc interpretări diferite decât altora, sau chiar revelații. Cititorul este surprins de nenumărate ori, ca în cazul multora dintre textele Anei Blandaina, de modul diferit de a percepe realitatea, într-o maniera ce sfidează norma comună și logica împământenită, propunând o viziune supusă unei logici superioare. Simplitatea frazării și naturalețea argumentarii convertesc fluxul ideilor cititorului în cel al autoarei, acesta intrebându-se mirat cum de a nu a văzut lucrurile atât de clar până la acel moment. Eseurile oferă, astfel, momente de revelații sau de întâlniri încântatoare de idei și cititorilor, pe care îi poartă dincolo de sfera plăcerii pur estetice în sfera plăcerilor intelectuale și chiar dincolo de ele, în sfera plăcerii ultime, cea a regasirii de sine și a regasirii frumuseții esenței vieții.

Volumul este structurat în 3 părți. Prima parte, *Eu scriu*, cuprinde enunțuri de tipul aforismele și cugetărilor legate de experiența de scriitor a autoarei, făcându-se referiri la destinul artistului sau al artei, în general, sau al poetului și al poeziei, în special. Convingerile artistice ale autoarei sunt ferme și cristalizate, în ciuda celor doar 33 de ani împliniți, dovedind profunzime și experiență artistică, dobândită atât prin practica scriitoricească, cât și prin lectura sau receptarea unor opere de artă consacrate. Temele gravitează în jurul problematicii artistice: destinul operei de artă, poezia, poetul, scriitorul și destinul său, talentul, suferința, frumosul, liniștea dintre cuvinte.

Partea a doua, *Tu scrii*, conține șaisprezece eseuri ce tratează diferite aspecte ale artei literare din perspectiva celei care a recenzat creațiile unor tineri scriitori aflați în căutarea

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

afirmării. Considerațiile sunt generale, pe marginea criteriilor de selectare a versurilor, a importanței muncii literare și a travaliului artistic, a însemnătății debutului, a intuirii și confirmării unei valori, a calității rimei, a celebrității, a plăcerii artistice și a ingredientelor procesului de creație.

Partea a treia, *El, ea scrie* conține optsprezece eseuri ce problematizează diferite aspecte ale actului creator și ale destinului artistic, glosând pe marginea unor texte din literatura universală sau analizând traseul literar al unor scriitori, mai mult sau mai puțin evidențiați de istoria literară, precum: Novalis, Baudelaire, Rimbaud, Michel de Ghelderode, din literatura europeană, Catul, din literatura latină clasică, Eminescu, Blaga, Arghezi, Coșbuc, Sadoveanu, G. Călinescu, Ibrăileanu, Magda Isanos, Eugen Jebeleanu, Șt. Petică, Geo Bogza, D. Iacobescu, din literatura română.

Una dintre temele predilecte ale volumului este concepția scriitoarei despre arta adevărată și rolul ei. In mai multe dintre eseuri, dar începând chiar cu primul, autoarea subliniază supremația liniștii de dincolo de cuvinte, a nerostirii artistice, a sugestiei. Una dintre dramele artistului este aceea de a nu putea găsi, pentru că nu există, forma materială capabilă să exprime perfecțiunea ideii revelate, intuite, sau freamătul lăuntric al trăirii artistice. Arta adevărată constă în drumul spre descoperirea esențelor, dar odată ajuns la capăt de drum, artistul realizează că tot efortul său este în van, că produsul său – poezie, sculptură, pictură, simfonie - este incapabil să convertească în ”semn” inteligibil experiența trăită. Revelațiile se produc în momente de liniște absolută și tot acolo sălășluiesc și adevărurile absolute. Cei mai rămâne artistului de făcut? Să se refugieze în acele ”spații suspendate” dintre cuvinte, comparabile unor grădini de idei și trăiri eterne: ,,arta adevărată este, pentru mine, numai linie de unire, raport suspendat, întotdeauna altul, întotdeauna riscant, între perfecțiune și sugestie.”[1] Pentru a demonstra această idee, autoarea pornește de la o experiență proprie ca și consumator și amator de artă declarat: contemplarea statuii *Pieta*, din Domul din Florența,de Michelangelo. Această statuie a exercitat de mai multe ori asupra ei o fascinație extraordinară, provocată nu numai de covârșitoarea forță, dar mai ales de misterul finalizării ei întrerupte. Scriitoarea se întreabă dacă

personaje ce susțin trupul perfect cizelat al lui Isus este rezultatul nefericit al sorții sau intenția subtilă a autorului care a vrut să lase gândul ,,rostit pe jumătate pentru a fi întregit de ceilalți în milioane de feluri”. Aceasta este poate cea mai plastică manieră a autoarei de a-și expune una dintre cele mai reprezentative convingeri de-a lungul acestui volum de eseuri. Ea este reluată însă succesiv, nuanțată și detaliată, asemeni unei ape subterane ce hrănește solul ideilor. Într-un fragment de la sfârșitul

[1] Ana Blandiana – *Eu scriu, Tu scrii, El, ea scrie,* ed. Cartea Românească, București, 1976, p. 8.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

acestei prime părți, ideea este reluată prin referire la o altă lucrare a lui Michelangelo, *Prizonierii*. „Învolburarea pietrei" atrage ochii poetei, impresionând-o mereu prin „încleștarea" dramatică ce se dă între materie și creația ce vrea să i se smulgă. Scriitoarea își exprimă astfel preferința netă pentru „arta în esență" în defavoarea „artei în formă finită."[2] Opțiunea poate fi justificată și prin identificarea ei, ca artist, al cărui travaliu de eliberare a spiritului din materie îi definește existența zilnică, cu destinul prizonierilor ce visează la ziua eliberării, poate imposibile. Cugetarea următoare duce mai departe ideea, particularizând-o la universul poeziei și evidențiind valoarea sugestiei, singura cale artistică spre lumea esențelor: „Elocvența poeziei nu se măsoară prin cuvinte, ci prin liniștea dintre ele."[3] Ideea este explicit formulată și în ultimele pagini ale volumului: „O dată cu descoperirea noțiunii de sugestie, puterea de sugestie a devenit definiție și unitate de măsură a artei și poeziei. [...] Să exprimi puțin, să sugerezi enorm."[4]În partea a doua a volumului, este însă exprimată într-o formulă care, la prima vedere, pare contradictorie: „Devenim poeți nu din dorința de a scrie versuri, ci din dorința de a nu scrie versuri."[5] Declarația se referă la procesul de metamorfozare a scriitorului din versificator, meșteșugar al cuvintelor, în Poet, instanță artistică transfigurată în momentul întâlnirii Spiritului cu Ideea, în momentul revelării adevărurilor esențiale. Transformarea artistului în poet are loc după ce dorința de a scrie versuri este consumată, căci odata ajuns în lumea Ideilor dorințele se suprimă și nu mai rămâne decât dorința de a păstra acea stare de grație, prin tăcere. În ultimul eseu intitulat *Renuțarea la cuvinte*, autoarea subliniază și întregește, simetric, această convingere artistică exprimată în titlu și oarecumva surprizătoare, referindu-se, ca la început, la munca sculptorului ce-și lasă opera neterminată, mai mult sau mai puțin intenționat, mai mult sau mai puțin obligat. „În poezie s-a renunțat la cuvinte, în plastică la carne, în muzică la melodie. Este, poate, într-un fel, renunțarea la propriile unelte, este reacția meșterului care își azvârle dalta descoperind că o simplă suflare a gurii lui poate dezveli din marmură statuia. Renunțarea este, poate, cunoașterea de sine a artistului."[6] Suflarea meșterului face trimitere, desigur, la suflarea divină dătătoare de viață, dar, prin ultima afirmație, autoarea sugerează faptul că opera de artă se naște odată cu nașterea artistului, cu trezirea conștiinței sale, cu revelarea propriei ființe, a propriei esențe, unică și totuși, aceeași. De asemenea, această suflare conține trăire pură, înfrigurată, capabilă să trezească la viață atât materia, cât și pe receptorul de artă.

Revenind la imaginea sculpturii lui Michelangelo, din Domul din Florența, ce a fascinat-o pe scriitoare atât de intens, în urma lecturii considerațiilor sale pe marginea rostului cuvintelor și destinului Poetului în lume, nu putem să nu observăm o coincidență, dublă chiar, ce ar putea explica atracția ei. „ Este o compoziție în formă de piramidă", spune ea, „în care trei personaje abia schițate în piatră sprijină de subsuori trupul, de-o mare frumusețe și de-o perfectă cizelare,

[2] ibidem, p. 33.
[3] Ibidem.
[4] ibidem, p.141.
[5] ibidem, p.49.
[6] Ibidem, p.141.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

a seninului mort.” [7] Oare dincolo de interpretările oferite de chiar autoare, nu s-ar putea justifica fascinația ei și impresia de forță prin faptul că această imagine reflectă în mod plastic concepția sa artistică? „Trupul, de-o mare frumusețe și de-o perfectă cizelare a seninului mort” ar fi opera de artă, caracterizată de seninătatea lumii Ideilor, dar care prinde viață doar în momentul în care cititorul se împărtășește din „precinstitul ei trup”, reconvertindu-i sensurile, bărbatul învăluit, ce ridică trupul și a cărui identitate este parțial ascunsă, ar fi creatorul, iar cele două femei ce-l sprijină ar fi cititorii/receptorii de artă, creatori la rândul lor, mai mult sau mai puțin apropriați, mai mult sau mai puțini inocenți/profani. Această interpretare ar putea fi reprezentarea inconștientă a unei convingeri conștiente exprimate într-una din paginile cărții astfel: „ Opera își creează cititorii în aceeași măsură în care cititorii o creează pe ea. […] Între cel ce spune și cel ce înțelege se naște un raport numai aparent dominat de primul, pentru că orice gând exprimat nu există decât în măsura în care este și receptat și există în tot atâtea feluri câte sensibile inteligențe sunt dispuse să îl recepteze.”[8]

O altă posibilă interpretare a misterului intuit de scriitoare în spatele formei neterminate a statui ar putea fi coincidența dintre imaginea simbolică reprezentată de sculptor și biografia autoarei. Povestea statuii cuprinde multe presupuneri și necunoscute, fiind, se spune, creată de artist spre sfârșitul vieții, cu scopul de a-și decora, propriul mormânt. Nefiind o lucrare comandată, deci nerecompensată financiar, Michelangelo lucra la ea în puținul timp rămas liber, noaptea, considerând-o un exercițiu pentru a se menține în formă, atât fizic, cât și psihic (avea peste 72 de ani). Din cauza materialului dificil sau din simplă frustrare a neterminării, lucrarea a fost făcută bucăți și reconstruită abia ulterior de un ucenic la comanda noului proprietar. A fost necesară adăugarea personajului din stânga lui Isus, pentru a-l susține. Totuși, se consideră că în imaginea lui Nicodim, bărbatul ce-l ridică pe Isus, Michelangelo și-a realizat autoportretul. Ținând seama de aceste informații, pe care scriitoarea le putea deține cu usurință în momentul contemplării statuii, am putea presupune că emoția pe care i-o producea compoziția statuară se poate datora și identificării ei inconștiente cu Artistul (personajul Nicodim), al tatălui ei trecut în neființă în mod neașteptat, într-un accident, după ispășirea celei de-a doua condamnări politice, cu Isus și a celor două femei cu mama și sora ei. Dacă această specualție interpretativă se susține în vreun fel, este grație unei alte mărturisiri a scriitoarei din finalul părții întâi: „Despre aversiunea față de literatură care există în orice scriitor adevărat s-ar putea scrie studii critice și poeme. Nici un paradox nu se cuibărește aici: literatura realizând ceea ce viața lui nu a fost în stare să realizeze, opera unui scriitor este, în chip răsturnat, citită cu oglinda, suma înfrângerilor lui, compendiul intimidant, uimitor al durerilor și aspirațiilor lui.”[9] Acest citat ar justifica și frustrarea lui Michelangelo în momentul distrugerii sculpturii și atracția scriitoarei pentru o aspirație neîmplinită din copilărie – apropierea și susținerea tatălui său prin încercările trecute, retrăirea puternicii comuniuni dintre ei, zdruncinată de o politică mutilatoare de vieți.

[7] Ibidem, p. 7.
[8] Ibidem, p. 10.
[9] Ibidem, p. 33

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Pe de altă parte, studiile ultimului secol au demonstrat rolul important jucat de inconștient în procesul creației. S. Freud afirma că poeții și filozofii au descoperit inconștientul înaintea sa, iar ceea ce a descoperit el este doar metoda științifică care permite să se studieze inconștientul. Referitor la instanțele vieții psihice, Freud afirmă că un individ se compune din *sine***,** peste care se suprapune un *eu superficial*. Sinele este un etimon comun, de care eul se separă parțial și lent, prin contact cu realitatea, cultura, educația etc. Sinele acoperă în mare măsură inconștientul. *Supraeul* este un rest ereditar, evoluat prin cultură, eul ideal, format din faza infantilă, în raport cu modelul părinților, iubiți sau temuți. Supraeul reprezintă un factor de interdicții și restricții care va conduce eul prin atât prin scrupulele conștiinței, dar și printr-un sentiment al culpabilității, provenit din inconștient. Freud consideră *inconștientul*principalul factor de determinare a comportamentului uman. În lucrarea *Scrieri despre literatura și artă*, Freud demonstrează asemănarea dintre vis și fantasmă, considerând că ambele au un rol reglator în cadrul vieții psihice umane. Iar cum fantasma, sub forma fanteziei, a imaginației, stă la baza operei de artă, el își construiește demersul analitic folosind experiența din acest domeniu.

Conform teoriei sale, conținutul latent al operei de artă însumează o serie de dorințe refulate investite de artist în mesajul ei, care nu ține de domeniul evidenței. Opera se configurează astfel ca o istorie a unor dorințe și traume produse mai ales in anii copilăriei. „Dorințele nesatisfăcute sunt izvoarele din care se alimentează fantasmele, iar fiecare fantasmă reprezintă împlinirea unei dorințe, o corectare a realității nesatisfăcătoare.”[10] Astfel, relația autor-operă-cititor apare în toate demersurile autorului ca o necesitate absolută. Metoda freudiană coboară atât prin biografie, cât și prin unii indici ai operei spre motivația obscură, ascunsă a faptelor din viața artistului care determină mesajul latent. Corelate cu simbolurile operei, aceste cauze reprezintă, la sfârșit, calea de interpretare a simbolurilor și de explicare parțială a plăcerii estetice. Operele de artă trezesc simpatia și interesul altor oameni, deoarece există o coincidență între dorințele și aspirațiile inconștiente ale artistului si ale cititorului. Pulsiunile vieții (autoconservarea, reproducerea) – Eros și pulsiunile morții (agresiune, distrugere) – Thantos sunt specific umane. În plus, există seducția pe care opera de artă o poate exercita asupra receptorului prin plăcerea prilejuită de perceperea frumuseții formei. „Cred că orice plăcere estetică pe care o datorăm scriitorului are caracterul unei astfel de plăceri preliminare, în timp ce plăcerea propriu-zisă, produsă de opera literară, ia naștere din eliberarea sufletului de tensiuni.”[11]

Legătura care se stabilește între scriitor și cititor prin intermediul operei de artă și facilitează corectarea concomitentă a unor dorințe nesatisfăcute sau reglarea unor pulsiuni instinctuale este realizată tot grație inconștientului de unde transpar „acele vestigii deformate ale fantasmelorunor intregi națiuni” – miturile, „corespunzătoare *visurilor seculare* din tinerețea umanității.”[12] Astfel poate se explică și emoția trăită de doi artiști la o distanță de 400 de ani, și cu siguranță de alte milioane de oameni, o emoție ce tulbură și răscolește, ridică

[10] S. Freud - *Scrieri despre literatura și artă*, Ed. Univers, București, 1980, p. 10.
[11] Ibidem, p. 16.
[12] Ibidem, p. 15.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

întrebări și pogoară răspunsuri, regăsește. „Important în poezie, spune Ana Blandiana, nu este ceva ce n-am mai auzit, ci ceva ce știam parcă dintr-o altă viață. Poezia nu trebuie să dea senzația cunoașterii, ci a recunoașterii. ”[13] Miturile și arhetipurile oferă niște locuri comune bogate în resurse sugestive infinite. Invocarea lor creează punți de legătură între conștiințe, permițând revelarea unor esențe ce se caută redescoperite. Referințele la mitologie sunt destul de frecvente și în acest volum, ele fiind explicite, dar de cele mai multe ori, regândite, reinterpretate, într-o manieră caracteristică esteticii neomoderniste: „Sunt convinsă că unui cal obișnuit aripile Pegasului i se par numai o dovadă a neputinței de a alerga”[14] – despre mediocritate; „Poezia nu este formă, ci jertfire a formei până la rămânerea sensului singur. Poetul nu este bijutierul capabil să execute odoare din aurul clientului, ci regele-blestemat să prefacă ceea ce atinge în aur. Dacă Midas învață sau nu meseria de bijutier, este mai puțin important”[15]- despre talent și vocație poetică, vs născocitorul de versuri „măiestrite” politic; „Ideea de muncă literară mi se pare nu numai relativă, dar și echivocă: […] chinurile lui Prometeu, Sisif și Atlas nu pot fi judecate într-un același sistem de măsuri; mai mult, chinurile lui Prometeu, Sisif și Atlas nu pot fi judecate decât de Prometeu, Sisif și Atlas.”[16] – eseu despre munca literară; „Poeți ne nasc părinții și poate țara, poate pădurile, poate miturile, […] dar conștiințe creatoare nu devenim decât grație nouă înșine.”[17] Alte citate asemănătoare, cu rol argumentativ, sunt cu referire la Ulise (p. 52), Parnasul (p. 61), Alchimistul (p. 106), Orfeu (p. 130), Cain (p. 134), poetul cetății (p. 135). Uneori unele dintre acestea pot fi doar intuite în spatele unor imagini arhetipale recurente „Coborârea poeziei în adânc o trăim secol de secol, oră de oră…”[18] (mitul lui Orfeu).

Așadar, plăcerea estetică este o plăcere superioară menită să ne îmbogățească viața, fiind o expresie a împlinirii propriei condiții, ce se manifestă „ nu spre a umple un gol, ci spre a descărca un prea plin.”[19] Această, însă, pare a fi doar o plăcere preliminară, dincolo de care se poate afla o plăcere profundă, tuburătoare, fascinantă, al cărei mister nu ni-l putem niciodată explica total. Si poate nici nu trebuie… În modul acesta, oricare dintre plăceri este amplificată, căci chiar dacă revelațiile nu se produc întotdeauna conștient, ele produc o iluminare. Poezia are marele dar de a sugera viziuni și de a produce revelații unora dintre noi, celor mai sensibili, căci ea, așa cum profund observă Ana Blandiana, „nu trebuie să strălucească, trebuie să lumineze.”[20]

BIBLIOGRAPHY:

[13] Ana Blandiana, ibidem, p. 16.
[14] Ibidem, p. 18.
[15] Ibidem, p. 32.
[16] Ibidem, p. 39.
[17] Ibidem, p. 49.
[18] Ibidem, p. 143.
[19] Ibidem, p. 66.
[20] Ibidem, p. 10.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Blandiana, Ana – *Eu scriu, Tu scrii, El, ea scrie,* ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1976

Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, Ed. Cartier, Chişinău, 2006

Iser, Wolfgang, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, Editura Paralela 45, 2006

Eco, Umberto, *Opera deschisă. Formă şi indeterminare în poeticile contemporane.* Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969

Freud, Sigmund - *Scrieri despre literatura şi artă*, Ed. Univers, Bucureşti, 1980

Freud, Sigmund – *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieţii cotidiene,* EDP,Bucureşti, 1980

Jung, Carl Gustav, *Arhetipurile şi inconştientul colectiv,* Ed. Trei, Bucureşti 2003

http://www.accademia.org/explore-museum/artworks/michelangelos-prisoners-slaves/, accesat la 15 octombrie 2016

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Deposition_(Michelangelo), accesat la 15 octombrie 2016

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

MYSTIC ELEMENTS IN ȘTEFAN AUG. DOINAȘ'S PSALMS

Valeria Cioată
PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The poetry volume entitled Psalms written by Stefan Aug. Doinas reflects the trials and tribulations of the human being in search of the encounter with the Supreme Being. The trouble comes from the fact that the limited human mind cannot grasp the infinite being of god. The human mind operates with notions and concepts which tend to become rigid in such a way that they cannot begin to comprehend the subtlety of the divine essence. The series of poems sets out to capture the ups and downs the human mind experiences as it makes its way into understanding how the relationship with god evolves. Becoming closer to god makes the poet attempt to define not only the Supreme Being, but himself also as an imitator of the true Creator. These steps the poet describes can also be found in the works of the fathers of the early Christian Church such as Dionysius the Areopagite, Gregory Palamas or John of Damascus. References to the Hesychast prayer can be found throughout the poems and images of the divine light reflected into the human soul find their way into the poetic vision. The poems aren't entirely mystical as they reflect the search for god but the images depicted in these works follow the path described by the mentioned church fathers.

Keywords: mystical encounter, limited human mind, infinite divine essence, defining god, defining oneself

Psalmii doinașieni reprezintă căutarea divinității și intimitatea întâlnirii cu Dumnezeu. Se pot observa anumite asemănări cu Arghezi atitudinile desprinse din versurile celor doi poeți emană o anumită stare conflictuală, totuși se pot observa și unele diferențe. În timp ce poetul interbelic se consideră nedreptățit de lipsa dialogului, Doinaș înțelege în lipsa replicii divine o stare naturală a deității. Colaborarea dintre uman și divin stă în centrul volumului, remarcându-se diversitatea trăirilor omului aflat în relație cu divinitatea, fapt observat și de Ion Pop.[1]

Imaginile poetice folosite în acest volum de versuri conțin elemente comune cu *Chemarea numelui* de Cezar Baltag sau *Epifania* lui Daniel Turcea. Relația uman – divin nu recurge la vreun ritual, se dezbracă de simbolismul existent în balade sau în poemele ample cum ar fi *Eseu asupra rostirii lui Unu* sau *Cele șapte vămi ale văzduhului* ș. cl. Poezia se descotorosește de aceste imagini care par exterioare eului, la fel cum teologia apofatică îi cere credinciosului să renunțe la orice fel de reprezentare a dumnezeirii, chiar și la înțelegerea bazată

[1] „La antipod se situează cei o sută de *Psalmi* publicați în 1997, dar scriși, probabil, de-a lungul întregii vieți, semne ale unei căutări cu momente de exaltare, de revoltă, de rar extaz, de continue întrebări legate de rostul ființei muritoare, în care Dumnezeu își oglindește chipul.", Ion Pop în *Dicționarul General al Literaturii Române*, Academia Română, vol. C – D, Ed. *Universul Enciclopedic*, București, 2004, pp. 706 – 707.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

pe concepte.[2] Această comprehensiune de tip conceptual, în mod normal, încearcă să capteze realitatea înconjurătoare, în esența ei, și să o reducă la niște structuri ușor de folosit pentru mintea umană. Întâlnirea cu Dumnezeu se face prin rugăciune prezența divină lăsându-se îndelung așteptată. Esența divinității nu se lasă captată în conceptele născute de mintea umană deoarece dumnezeirea se află dincolo de orice poate cuprinde gândirea noastră. Omul pendulează între materie și spirit și încearcă din răsputeri să-l definească pe Dumnezeu. De-a lungul volumului sunt folosite și o serie de motive biblice, așadar imaginarul poetic nu lipsește cu desăvârșire. Ceea ce interesează, însă, este inabilitatea poetului de a surprinde chipul divin care scapă oricărei definiri deoarece dumnezeirea se află într-un *dincolo* inaccesibil omului. Relația i-mediată cu divinul se intensifică pe măsură ce omul își dezvoltă organe de percepție a luminii supra-naturale. Situarea lui Dumnezeu într-un transcendent imposibil de atins prin eforturile omenești a fost pusă în discuție de diverși autori, începând cu Dionisie Areopagitul, Grigorie Palama sau Ioan Damaschin de la care a fost preluat apoi conceptul. Poetul surprinde incapacitatea aceasta prin versurile: „ – Eliberat de patima măruntă/ a Creaturii, nu râvni la nuntă!/ Nici floarea, nici iubita să nu-ți stea/ în pragul sufletului tău de stea./ Acestea-Mi sunt adeverire. Însă/ ființa Mea nu poate fi constrânsă/ să-mbrace formă de făpturi sau flori…” (*Psalmul XXIII*)

Citind cu mare atenție *Psalmii* lui Ștefan Aug. Doinaș putem observa etapele întâlnirii mistice.[3] Aceste etape sunt cu mare atenție descrise în cartea lui Dumitru Stăniloae.[4] În primul stadiu al acestei întâlniri se situează definirea apofatică a dumnezeirii și purificarea sufletului prin rugăciune, spovedanie și împărtășanie. A doua etapă e așteptarea *scânteii divine*[5] care va fecunda mintea umană transpunând-o într-o lumină mai presus de fire. Ultima etapă e manifestarea divinului prin om, întâlnirea tainică fiind completă. Toate aceste etape sunt întrepătrunse de trăirile profund umane ale îndoielii și ale poticnirilor de pe cale. Poemele lui Ștefan Aug. Doinaș conțin, după cum am arătat prin titlul acestui subcapitol, accente mistice. În ceea ce privește dihotomia poet – mistic[6], autorul se dovedește a fi mai mult poet decât mistic. Prin această afirmație ne referim la faptul că Doinaș își propune să scrie poezie și să-și farmece auditoriul, nu să-l convertească la credința sa așa cum încearcă să facă, bunăoară, Ioan Alexandru sau Daniel Turcea. Despre această încercare didacticistă abatele francez spune că ucide plăcerea estetică.

---

[2] Dionisie Areopagitul, *Despre teologia mistică*, în vol. *Opere complete și Scoliile Sf. Maxim Mărturisitorul*, Traducere, introducere și note de pr. Dumitru Stăniloae, Ediție îngrijită de Constanța Costea, Colecția cărților de seamă, Ed. *Paidea*, București, 1996, p.248.

[3] Aceste etape sunt reflectate în versuri nu neapărat în ordinea redată în cartea părintelui Stăniloae, din moment ce poetul a căutat să transpună în versuri o serie de trăiri intime și nu să ilustreze în mod didacticist niște concepte;

[4] Dumitru Stăniloae, *Spiritualitatea ortodoxă. Ascetica și mistica*, tipărită cu binecuvântarea Prea Fericitului Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1992.

[5]Henri Brémond, *Priére et Poésie,* (13 éd.), de l'Académie française, Paris, Bernard Grasset 61 ; rue des Saintes-Pères, 1926, p. 95.

[6]*Idem*, pp. 72 – 78.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Înțelegerea apofatică se reflectă în poemele lui Doinaș prin continua încercare de definire a lui Dumnezeu soldată de fiecare dată cu eșec. Multiplele fațete ale divinității nu fac decât să surprindă incapacitatea de cuprindere deplină a subtilității esenței acesteia. Continua *fugă* a lui Dumnezeu de om și ascunderea sa după diverse măști și în diverse zone ale realității mentale se vrea trăită ca o relație nemijlocită în care omul este mereu ghidat pe calea spre înalt. Prin această *ascundere* a divinului se evită rigidizarea ființei[7] în concepte care tind să se *pietrifice*, devenind idoli. Prin *idol* vom înțelege imaginea mentală pe care și-o construiește omul *despre* Dumnezeu. Această imagine nu poate fi decât falsă pentru că mintea operează cu concepte asemănătoare realității materiale, rigide, cu care interacționează în mod curent omul. Or, Dumnezeu nu poate fi conceput și nici cuprins de mintea umană: „Doamne, Te-am sădit la rădăcina/ fagului ce domină obcina./ Fagul s-a uscat. Tu ai rămas/ mic, în umbra lui, și de pripas./ Doamne, Te-am închipuit din daltă/ și ciocan în marmura înaltă./ Marmura-i crăpată. Tu Te-ai șters/ la suflarea unui vânt pervers./ Unde să-ți implânt acum lăstarul?/ Versul meu se spulberă-n hotarul/ de la care harul a căzut/ în domeniul tainei, nevăzut.// Care sunt materiile treze/ vrednice prin duh să Te păstreze?/ Vino, Doamne,-n ultimul iatac/ al ființei! Și promit să tac.”[8] Relația conflictuală a omului cu un Dumnezeu care mereu scapă oricărei definiri și încadrări într-o imagine precisă este ilustrată aici. Nu este vorba atât de „inventarea lui Dumnezeu”[9] cum remarcă Alex. Ștefănescu, cât de încercarea nereușită de a construi o imagine mentală care să cuprindă esența divină.Prin această fugă continuă de orice circumscriere a sa, Dumnezeu îl determină pe om să se ridice din condiția umilă de a fi condus de materie la o înduhovnicire a lutului din care e creat corpul său. Pe măsură ce poetul înaintează în relația sa cu divinul, imaginea lui Dumnezeu suferă modificări și însăși imaginea de sine a omului se schimbă. Nivelul de înțelegere a realității transcendente[10] cu care interacționează poetul se transformă și de aici apar mutațiile imaginii divinității prezente în poezie. În continuare vom urmări câteva din aceste mutații suferite de imaginea divinității. Dumnezeu este „buturugă” căreia urmează să-i crească lăstari (*Psalmul I*) sau este „gelos” (*Psalmul II*). Imaginea sa ține cont de circumstanțe, cum ar fi momentul zilei în care acesta se lasă contemplat, astfel la amiază este „pârjolul a tot ce sunt”, iar „noaptea ești eclipsa/ de-o clipă-a nemilostivirii” (*Psalmul III*). Epitetele reflectă relația dintre poet și Dumnezeu, acesta este *neîndurat* (*Psalmul IV*), *obosit* (*Psalmul VIII*) în funcție de raportarea omului la divin. Se poate cu ușurință observa că la început omul este preocupat să-l definească pe Dumnezeu și mai puțin se îndreaptă asupra lui

[7] Prin *ființă* înțelegem actul de *a fi* în care există numai Dumnezeu, iar prin *ființare* diversele ipostaze ale ființei *ceea ce este făcut să fie* după cum explică Henry Corbin în *Paradoxul monoteismului* apud Dorin Ștefănescu, *Metafizică și credință*, Ed. *Paideia*, București, 2005, p. 14.

[8] „Rugăciunea curată sau mintală nu mijlocește o cunoaștere a lui Dumnezeu prin făpturi, ci prin adâncurile sufletului propriu, prin «inimă». Aceasta e propriu-zis o simțire directă a Lui, căci omul uită și de inimă atunci când, adunat în ea, se simte prezența lui Iisus Hristos, în atmosfera Împărăției cerurilor, aflată în lăuntrul său.”, Dumitru Stăniloae, *op. cit.*, p. 216.

[9] Alex. Ștefănescu, „Inventarea lui Dumnezeu” în *Ștefan Aug. Doinaș. Repere critice*, coord. Iulian Boldea, Ed. *Dacia XXI*, Cluj-Napoca, 2011, pp. 78 – 79.

[10] În acest caz vorbim de realitatea ca transcendență, ca sacralitate *cf.* Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, Traducere din franceză de Brândușa Prelipceanu, Ediția a III-a, Ed. *Humanitas*, București, 2013, pp. 35 – 39.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

însuși (asupra imaginii de sine). În aceste așa-zise definiții sunt folosite epitete care devin din ce în ce mai rare pe măsură ce înaintăm în lectură. Prin aceste mijloace artistice este sugerată apropierea de divinitate. Imaginea cu conotații negative a deității dispare încetul cu încetul, fiind înlocuită cu incapacitatea de a cuprinde substanța transcendentă în vreo imagine, în vreun concept sau în vreo materie: „ – Tu, nefiind nimic din toate câte/ îmi dau târcoale, mândre sau urâte, –/ ce fel de chip se cade să iubesc/ spre-a Te iubi sub chipul Tău ceresc? […] – Ah, Dumnezeule! Tu mă-nfiori/ cu marea Ta prezență, care-i lipsă,/ asemenea unui soare în eclipsă!”[11] (*Psalmul XXIII*) sau „Dar Tu – ce ești: un foc? un nor? un duh?/ Ești poate zvonul unui alt văzduh/ sau liniștea cumplită ce se-ascunde/ în munți înalți și-n cataracte scunde?” (*Psalmul XXIV*) sau „Tu, în acest îngheț al meu, ce ești?/ Nimic din tot ce-apare. Dar nimicul/ nu Te-nflorește și nu-Ți poartă spicul?/ Sau, zi de zi cu plâns împresurat/ ca pur neant, nu vii tot mai curat?/ Iar dincolo de veșnic vidul nume/ al Tău nu licărește-o altă lume?” (*Psalmul XXXII*) sau „Cu văzul dincolo de văz,/ cu-auzul dincolo de-auz” (*Psalmul XXXVIII*) ș. a. Înfiorarea menționată în versurile de mai sus se leagă în mod clar de latura numinoasă a dumnezeirii așa cum a fost ea explicată de Rodolf Otto.[12]

Se conturează, de asemenea, o sinergie divino-umană în care poetul se imaginează drept sprijin al lui Dumnezeu: „Sunt orbul Tău, Doamne!/ Fii Tu ologul pe care-l port pe cocoașă,/ împrumutându-i picioarele mele în drum spre/ Emaus…” (*Psalmul V*) sau „Așază-Ți bine capul/ în poala mea, și trage-un pui de somn” (*Psalmul VIII*) sau „Chiar dacă temeiul/ puterii Tale-i spulberat ca meiul,/ chiar dacă-n patru vânturi n-ai măcar/ un crin care, de strajă la hotar,/ să Te proclame-nvingător cu izu-i, – / pe mine, Părăsitule, poți să Te bizui”. Mai sunt destule alte exemple de acest fel care pot fi citate, nu vom insista, însă asupra lor întrucât ideea este clară.

Imaginea de sine a celui care își asumă în mod deliberat atât condiția de om cât și pe cea de artist trece printr-o serie întreagă a definirilor și redefinirilor. La începutul *aventurii* care descrie întâlnirea cu divinul și care se materializează în acest volum de versuri, omul se vede ca un sprijinitor al transcendentului, după cum am putut constata mai sus. În *Psalmul XV* omul se descoperă în ipostaza unuia care nu are niște trăsături clar definite – ființă hibridă, între materie și spirit, între credință și tăgadă negăsindu-și locul: „Nici înger, nici bestie?/ Doamne, scuipat sunt/ de gura Ta zilnic: ființă călâie,/ nici caldă, nici rece; sau poate că totuși/ și una și alta, și fără iertare/ zvârlit dintr-un prag înspre altul al firii:/ în zi de duminică umblu-ntre îngeri,/ în zile de lucru-ntre fiare. […] Doamne,/ cumplit de grotescă-i logodna-ntre spirit/ și lut! Monstruoasa gâlceavă din mine/ nu-mi lasă scăpare niciunde, Neantul/ și Totul refuză să-mi fie prieteni.” Scindarea ființei apare ca trăsătură definitorie a omului: „Aici, la răspântie, unde se alege/ un drum de alt drum, bifurcat sunt eu însumi.” (*Psalmul XVI*). Alegerea este o constantă

[11] Citarea versurilor se face după următoarele ediții: Ștefan Aug. Doinaș, *Opere*, (21), Colecția *Opere ale literaturii române,* coord. colecție Dan Chiriac, Violeta Borzea, Ed. *Național*, București, 2000, Ștefan Aug. Doinaș, *Opere*, (22), Colecția *Opere ale literaturii române,* coord. colecție Dan Chiriac, Violeta Borzea, Ed. *Național*, București, 2000 și Ștefan Aug. Doinaș, *Opere*, (23), Colecția *Opere ale literaturii române,* coord. colecție Dan Chiriac, Violeta Borzea, Ed. *Național*, București, 2000.

[12] Rudolf Otto, *Sacrul – Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, în românește de Ioan Milea, Ed. *Dacia*, Cluj, 2002, pp. 43 – 55.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

a umanului, iar incertitudinea legată de corectitudinea alegerilor din trecut îl urmărește în permanență pe om. Contemplându-și propria imagine, poetul constată că nu se mai aseamănă cu chipul divin care se dovedește a fi la fel de fluid cum a fost și când poetul a încercat să-l definească pe Dumnezeu: „Vai! Chipul Tău și-asemănarea Ta, – / cum mi s-au scurs de pe obraz…/ Cu cine/ mai semăn eu acum? Sunt o maimuță/ a Domnului: fac gesturi creatoare,/ invoc lumina și lumina vine,/ alung din paradisul meu pe-acela/ ce nu mi se supune, îmi duc fiii/ pe Culmea Căpățânilor, și-acolo/ îi bat în cuie, și-i împung în coastă." (*Psalmul IX*).Ideea imitației creației divine este recurentă nu numai în acest volum al lui Doinaș. Gesturile creatoare ale poetului sunt doar maimuțăreli când se văd raportate la Creatorul prin excelență. Dezamăgirea omului de a se ști un imitator inferior al divinității este cu atât mai mare cu cât poetul imprimă în totalitatea operei sale un simț al transcendenței și al măreției.[13]

Poetul, obișnuit să capteze în cuvântul creației sale tot ce consideră demn de a fi redat, se simte descumpănit în fața belșugului Ființei pe care nu o poate capta. Această abordare poetică este în concordanță cu tipul de scriitură abordat și în celelalte volume ale lui Ștefan Aug. Doinaș. Rațiunea se străduiește să domine afectele reușind să și facă acest lucru în majoritatea cazurilor.[14] Când se vede pus față în față cu Dumnezeu, situația poetului devine mai dificil de controlat. Intuirea infinitului îl face pe om lacom de surprinderea nuanțelor desăvârșirii. „Tot ce s-a spus de veacuri despre Tine/ nu-mi este, Doamne, înde-ajuns. […] Dar, dincolo de vorbe, Tu – ce ești?/ Ființa pură, care nu palpită/ în nicio limbă, – oare-i tot ispită/ asemenea văzutelor ce sunt/ doar bruma unui anotimp cărunt?". Zădărnicia întreprinderii sale îl face pe poet să se întrebe cum ar putea îmbina experiența întâlnirii cu divinul cu „îndeletnicirea sa cotidiană" (se vor observa ghilimelele deoarece această îndeletnicire nu are nimic obișnuit în ea) de a scrie versuri. Empiric, poetul simte nevoia de a transmite ceea ce i se descoperă, dar se vede pus în dificultatea de a nu fi în stare să surprindă în totalitate minunea contemplării divine: „Te-ntreb: cum să Te-nhaț, fără cuvânt?/ Un vierme, poate, sau un fir de vânt/ mi Te-au făcut în scunda lor risipă/ palpabil: Însă, vai! numai o clipă./ Poți, Doamne, Tu să umbli-ntr-un rădvan/ atât de fără nume și de van?/ Te poartă oare-n cârca lor furnica/ și lemnul sec? Iar Tu nu zici nimica?..." (*Psalmul XXVIII*).

Poezia apare în ipostaza de comerț cu obiecte sacre în *Psalmul LXXVII*. Tot ce face poetul se transformă în cuvinte, tăcerea fiind o condiție incompatibilă cu cea a poetului.

[13] „Esențial în poezia lui Doinaș nu mi se par peisajele mirific-fantastice, nici aparenta senzualitate a vegetalului și organicului, ce pare câteodată să se constituie în coordonată de sine stătătoare și chiar în element dinamic, și nici momentele de grotesc și absurd, ci o anumită ipostază intelectual-spirituală, un anumit regim ideatic care le străbate, le transfigurează și le transcende. Doinaș se definește ca un poet cu o sensibilitate romantică, dublată de o intelectualitate modernă, cu aplecare spre echilibrul și impersonalitatea clasică.", M. Nițescu, *Între Scylla și Charybda,* Ed. *Cartea românească*, București, 1972, p. 174.

[14] „Poezia lui Ștefan Aug. Doinaș sacralizează dreptul de prioritate al rigorii față de hazard, al gândirii față de afecte, al ordinei interne față de imagine și al sensului față de semn. Ceea ce nu vrea să spună decât că gândirea controlează imaginația și sentimentele, chiar și atunci când, între una și celelalte, își face loc un raport de supunere reciprocă. O asemenea poetică dificilă și plină de orgoliu pretinde o conștiință severă de om lucid care, sedus definitiv de imperiul lecturii, soarbe ca pe o otravă nostalgia Cărții, reîmprospătându-și mereu, cu un fel de disperare resemnată, luciditatea.", Laurențiu Ulici, *Confort Procust,* Ed. *Eminescu*, București, 1983,p. 149.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Cuvintele folosite de acesta sunt inferioare Logosului, astfel încât sunetele generate de aceste cuvinte sunt *lătrătoare*, nu armonioase. Comparându-și imaginea cu cea a lui Dumnezeu, poetul constată că el (poetul) are „un duh al flecărelii" aflat în opoziție cu Logosul divin, creator. Continua necesitate pe care o simte poetul de a pălăvrăgi vine din foamea pe care acesta o are față de tot ce înseamnă divin. „De foamea Ta, o mâncărime dulce/ nicicând nu-mi lasă limba să se culce./ Un duh al flecărelii nempăcat/ mă târâie întruna spre păcat.". Atâta timp cât vorba poetului continuă să se propage necontrolat, mintea nu se poate reculege spre a primi duhul divin. Tristețea poetului are drept sursă incapacitatea sa de a rămâne tăcut. Această inabilitate de a renunța la vorbărie se ghicește ca o iubire pe care poetul o simte față de transpunerea propriilor experiențe în cuvânt.

Multe din aceste texte sunt arte poetice deoarece înglobează diferite grade de particularitate a relației cu divinul. Avem, pe de o parte, raportul omului cu Creatorul său, legătura dintre artist (care își contemplă condiția de creator) și divinitate, ca sursă de inspirație. Pe de altă parte, se conturează relația dintre poet (ca meșteșugar al cuvintelor) și Logosul întrupat. Toate ipostazele în care se găsește omul depind într-un fel sau altul de transcendență, dar apar contradicții între ce i se cere credinciosului obișnuit (supunere, tăcere, introversiune) și rolul de comunicator prin excelență al poetului. Creația artistică e doar o imitație a celei divine, dar acest fapt nu o face să fie lipsită de valoare, neobosita flecăreală a omului revendicându-se și de la nevoia de confesiune pe care acesta o simte: „Ah, cât de multe vorbe fac un grai!/ Dar Tu cât de zgârcit ai fost în rai/ când ai rostit laconicul: – Să fie!.../ Sunt, Doamne, ca mustrat de-un suflu sfânt/ că tot ce nu spun astăzi în cuvânt/ se va întoarce mâine ca stafie." (*Psalmul LXXXI*).Relația cu divinitatea este una de iubire, dar această iubire se dovedește a fi una deosebit de dificilă, mai ales, datorită faptului că numai omul este lăsat să vorbească.[15] Experiența poetică devine frustrantă pe măsură ce autorul constată că materialul creației sale în trădează: „Doamne, limbaju-i dezertor. Ascultă-l:/ o simplă bâlbâială, credincioasă/ absenței Tale, dincolo de orice/ mutenie, ce ni s-a dat ca mântuire." (*Psalmul XLIV*)

S-a afirmat că poetul îl caută cu ardoare pe Dumnezeu pentru a-l judeca[16] și, într-adevăr, se pot găsi asemenea fragmente de-a lungul volumului: „Iar dacă vina este-a seminței,/ a Ta, Semănătorule, cu cât e/ mai zgâriată pe obrazul lumii?..." (*Psalmul VI*). Poetul, în mod evident, este contrariat de viziunea creștină a ispășirii păcatului și caută o soluție, se vrea disculpat: „Ce straniu gând prin mintea mea trecu:/ dușmanul Tău, Mărite, ești chiar Tu. […] Dar, Dumnezeule, mai are rost/ să-ți fim ascultători în lepădarea/ de lumea Ta, când Tu ne-mbii trădarea?/ Să nu poftim ce-avem la îndemână,/ deși întins de propria Ta mână?/ Să ne împotrivim, când Tu ne-arunci/ în brațele aceleiași porunci?" (*Psalmul XXXI*).Aici avem de-a face cu exprimarea unor trăiri firești naturii umane. Poetul este un Iov care vrea să înțeleagă

[15] Chiar dacă Ștefan Aug. Doinaș are texte în care Dumnezeu îi răspunde omului, aceste răspunsuri sunt rare și laconice. A se vedea *Psalmul XXIII* și citatul de mai sus.
[16] „De ce dorește poetul cu atâta ardoare să-l «aducă» pe Dumnezeu în fața sa? Pentru că vrea să-l judece, să-l facă răspunzător de ce se întâmplă în lume.", Alex. Ștefănescu, *art. cit.*, p. 79.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

rostul suferințelor sale.[17] Mutenia lui Dumnezeu este compensată prin limbuția omului. Parte din această dificultate a comunicării între planul uman și cel divin este și impresia omului că este nedreptățit: „Domnul, crescut în spate ca un gheb/ ardent, m-a osândit să tot întreb." (*Psalmul XXXII*).

Misterul întâlnirii tainice din adâncul inimii este descris în *Psalmul LXXII* care urmează calea rugăciunii isihaste. „Prin «rugăciunea inimii» din mine/ aștept, ca-n mucezeala unei mine/ fără ieșire,-n care mă sufoc,/ să mă străpungi de sus, și să iau foc."[18] Așteptarea descrisă este semnul înțelegerii că extazul aparține în exclusivitate intervenției divine. Experiența este ilustrată destul de exact: „Cu toate gândurile-n slobozie/ și corpul ca o pată străvezie/ a sufletului, să mă înfășor/ în jurul fulgerului Tău ușor." Transparența întregii făpturi este rezultatul extazului, întrucât nu numai corpul își schimbă natura, subtilizându-se, ci și sufletul odată ce inima e invadată de iubirea nemărginită. Această întâlnire plenară este proiectată într-un viitor necunoscut, așteptat cu mare nerăbdare: „Și-abia atunci, dorind să-Ți spun pe nume,/ să mă topesc în Tine, ca o lume/ care – cu aștri noi la căpătâi – / se-ntoarce în mutenia dintâi." Întâlnirea, în extaz, cu Dumnezeu descrisă în aceste versuri se aseamănă cu extazul descris de părintele Stăniloae.[19] Probabil că poetul cunoaște aceste fenomene, mai ales, prin intermediul lecturilor sale (având în vedere că Doinaș era un mare erudit), de aceea întâlnirea cu divinul e proiectată într-un viitor mult așteptat.

Duhul divin se revarsă asupra ființei umane și o umple din cap până în picioare. Această tainică întâlnire îl determină pe om să-și conștientizeze neputințele și limitele. „În ce pământ ingrat, cu ce grăunte/ minuscul, Doamne, Te-ai sădit în lut!/ De la călcâi și până sus, sub frunte,/ de frumusețea Ta mă simt umplut." (*Psalmul LXXXXIV*).Imaginea omului ca vas al duhului

[17] Personajul biblic pune o serie de întrebări asemănătoare cu cele ale poetului nostru: „De ce s-a dat lumină amarului luminii/ și viață celor care-n durere viețuiesc/ și celor ce-și vor moartea și nu dau peste ea,/ în van scurmând s-o afle ca pe-o comoară-ascunsă/ și-s plini de bucurie de-o nimeresc cândva?" *Iov,* III, 20 – 22, citarea Bibliei se face după ediția *Biblia cu ilustrații,* vol. III, *Cartea a doua Paralipomena, Cărțile Ezra și Neemia, Cartea Esterei, Iov, Psalmii,* versiune diortosită după *Septuaginta*, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul și Mitropolitul Clujului sprijinit pe numeroase osteneli, ediție coordonată de pr. Bogdan Ivanov, Radu Preda, Ed. *Litera*, București, 2011.

[18] „Am văzut că mintea, după ce a ajuns, pe ultimele trepte ale rugăciunii și ale gândirii, la chipul spiritual al lui Iisus, se oprește uimită în fața indefinitului divin, nemairămânând decât iubirea care a crescut treptat prin sârguința omului până la limita puterilor lui. În momentul acesta de oprire uimită a oricărei lucrări mintale, în momentul acesta în care spiritul se simte la limita (Grenzsituation) puterilor umane, coboară asupra lui dragostea lui Dumnezeu care-l răpește în extaz. Ea e o lucrare exclusiv dumnezeiască. Sufletul nostru își dă seama că această experiență nu e produsul unui efort propriu.", Dumitru Stăniloae, *op. cit.,* p. 277.

[19] „Am văzut că în clipele iubirii extatice se deschid, devenind iubitoare și zâmbitoare privirii noastre, adâncurile subiectului iubit. E o cunoaștere mai presus de cunoaștere, după ce subiectul sau mintea noastră a ieșit din sine. În acele clipe ne scufundăm în indefinitul iubitor al inimii lui, uitând de noi înșine. Dar această regăsire a firii, în unitatea iubitoare «eu – tu» ne umple pe amândoi de o bucurie nesfârșită. Fața celui iubit, care nu mai e propriu-zis numai o imagine materială ni se pare că umple totul și din ea iradiază un farmec și o lumină care ne umple și pe noi de lumină. […] Toate acestea exprimă ceea ce se petrece pe treapta supremă a rugăciunii curate, când se arată lumina dumnezeiască, fapt a cărui experiență e descrisă de oamenii care îl trăiesc, cu termenii de mai sus. De aceea, iubirea de Dumnezeu, cunoașterea și lumina ne sunt prezentate totdeauna într-o strânsă legătură.", *idem,* p. 280.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

divin este destul de des întâlnită în rândul scrierilor cu accente mistice, un exemplu ar fi epistolele Sf. Apostol Pavel (*II Corinteni, IV, 6 – 7*). Sentimentele descrise sunt o prefigurare a stării care urmează după moarte. Omul se simte invadat de fericire desăvârșită în întâlnirea cu divinul, singurul simțământ care îi umbrește starea, fiind teama de a o pierde. „Când voi pieri, Tu însuți o să-Ți spulberi/ corola și miresmele de-aici,/ amândoi, amestecați ca pulberi,/ vom adormi pe frunze de urzici." În aceste versuri este închipuită contopirea totală dintre uman și divin posibilă numai după ieșirea din trup.

Psalmii lui Ștefan Aug. Doinaș înfățișează o realitate sufletească a omului aflat în permanenta sa înaintare spre Dumnezeu. Drumul descris este plin de poticniri, dar nu sunt semne că omul ar vrea să renunțe. *Cearta* făpturii cu Creatorul său face parte din eterna relație de iubire dintre cei doi. După cum am subliniat mai sus, poetul este mai degrabă un Iov care pune întrebări usturătoare, decât un blasfemator sau un răzvrătit. Având în vedere faptul că ultima poezie din acest ciclu, *Psalmul C*, abordează o tonalitate de imn putem afirma că relația om – Dumnezeu este o infinită poveste de dragoste.

BIBLIOGRAPHY

DOINAȘ, Ștefan, Aug., *Opere*, (22), Colecția *Opere ale literaturii române,* Coord. colecție: Dan Chiriac, Violeta Borzea, Ed. *Național,* București, 2000;

DOINAȘ, Ștefan, Aug., *Opere*, (23), Colecția *Opere ale literaturii române,* Coord. colecție: Dan Chiriac, Violeta Borzea, Ed. *Național,* București, 2000.

AREOPAGITUL, Dionisie, *Opere complete și Scoliile Sf. Maxim Mărturisitorul*, Traducere, introducere și note de Pr. Dumitru Stăniloae, Ediție îngrijită de Constanța Costea, Colecția cărților de seamă, Ed. *Paidea*, București, 1996;

BOLDEA, Iulian (coord.), *Ștefan Aug. Doinaș. Repere critice*, Ed. *Dacia XXI*, Cluj, 2011;

BRÉMOND, Henri, *Prière et Poésie* (13e éd.), de l´Académie française, Paris, Bernard Grasset 61, rue des Saints-Pères, 1926;

ELIADE, Mircea, *Sacrul și profanul*, ediția a III-a, Traducere din franceză de Brândușa Prelipceanu, Ed. *Humanitas*, București, 2013;

NIȚESCU, Marin, *Între Scylla și Charybda*, Ed. *Cartea Românească*, București, 1972;

OTTO, Rudolf, *Sacrul – Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, În românește de Ioan Milea, Ed. *Dacia,* Cluj, 2002;

STĂNILOAE, Dumitru, *Spiritualitatea ortodoxă. Ascetica și mistica*, Tipărită cu binecuvântarea Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1992;

ȘTEFĂNESCU, Dorin, *Metafizică și credință*, Colecția de studii și eseuri – filozofie, Ed. *Paideia*, București, 2005;

*** *Biblia cu ilustrații*, vol. III, *Cartea a doua Paralipomena, Cărțile Ezra și Neemia, Cartea Esterei, Iov, Psalmii*, Versiune diortosită după *Septuaginta*, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul și Mitropolitul Clujului sprijinit pe numeroase alte osteneli, ediție coordonată de preot Bogdan Ivanov, Radu Preda, Ed. *Litera*, București, 2011;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

*** *Dicționarul General al Literaturii Române*, Academia Română, vol. C-D, Ed. *Universul Enciclopedic*, București, 2004.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE FEMINIST PERSPECTIVE UPON INCEST IN THE WORK OF IAN MCEWAN

Alexandru Agache
PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: This paper explores the relation between two recurrent themes in the work of Ian McEwan, feminism and incest. The endeavour is motivated by the important role that the cultural movement concerned with the emancipation of women played in defining incest as a specific wrong at the end of the seventies and by the author's permanent support for a feminist agenda. Only that the natural expectation of a complete responsiveness towards a feminist perspective upon incest is confronted here with a series of different and even divergent representations. The object of this article is to describe and explain these various reflections in the work of a writer for whom the novel is an anti-ideological genre that captures the fluid and contradictory character of reality.

Keywords: *incest, feminism, novel, ideology, abuse*

Incestul este un subiect intrat în sfera de analiză a unor discipline dintre cele mai diverse. Antropologia, psihiatria, istoria, genetica, sociologia, politologia, teologia şi nu numai oferă toate o paletă generoasă de interpretări celor care trebuie să-l definească ca pe un anumit tip de trangresiune şi să-i identifice forme de sancţionare concordante. Până în 1980, pentru societatea engleză, în conturarea acestui rău specific, au prevalat mai întâi argumente teologice, iar apoi, pe fondul ascensiunii pozitivimului, argumente bio-sociologice. După 1968, spaţiul juridic îşi întoarce privirea dinspre domeniile ştiinţifice către o agendă feministă efervescentă ce reuşeşte să-şi impună din ce în ce mai mult punctul de vedere, definindu-l, în primul rând, ca pe o agresiune masculină favorizată de realităţile unei lumi patriarhale. Pentru cercetătorul literar, o urmărire a felului în care incestul este reflectat în opera unui autor pentru care, asemenea feminismului, devine temă recurentă, nu poate fi decât un demers incitant. Astfel, după un scurt, dar inevtiabil istoric al dezbaterilor din societatea engleză şi a unei descrieri sumare a deturnării de percepţie pe care o realizează la sfârşitul deceniului opt mişcarea de emancipare a femeilor, voi încerca aici o abordare, pe cât o vor pemite textele analizate (*Travestiuri*, *Făcute în casă, Pe Plaja Chesil sau Grădina de ciment*), intertematică, evident atentă la posibila reflectare în proza lui McEwan a unei viziuni feministe asupra incestului.

Prima legislaţie britanică privind delicatul subiect trebuia să pună punct unei lungi perioade în care chestiunii nu părea să i se poată găsi vreo formă de rezolvare. În studiul său, *The Private Life of Burgeois England-Incest& Influence,* Adam Kuper descrie felul extrem de confuz în

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

care erau resimțite de clasele înalte și mijlocii ale societății engleze de secol XIX, relațiile dintre rudele de sânge sau cele de alianță. Neexistând până la 1908 vreo legislație care să pedepsească incestul, singura instanță *de reglementare* a problemei rămânea Biserica Anglicană. Discernământul acesteia era, însă, radical subestimat, pe de o parte, din cauza bunăvoinței excesive față de căsătoriile dintre veri, iar, pe de cealaltă, din cauza negării obstinate a dreptului de căsătorie dintre văduvi și surorile soțiilor decedate sau a celui dintre frați și surorile lor vitrege. De altfel, susţine antopologul britanic, așa s-a şi putut induce o semnificativă depreciere a criteriului cosangvinizării. La 1857, Biserica pierdea aproape total controlul asupra problemelor sociale, ajungându-se inevitabil la o *pseudo-rezolvare* a chestiunii, exclusiv la nivelul unei opinii publice disparate. Firește, subsecventa lipsă a unor repere bine delimitate nu putea decât să amplifice ambiguitatea legată de ceea ce era permis sau nu. În acest sens, crede Kuper, exilul lui Byron, care avusese o relație erotică cu propria soră[1], nu s-ar fi produs din cauza incestului, ci din cauza opiniei publice, care nu tolerase zvonurile referitoare la posibila homosexualitate a poetului.

Aşadar, în condiţiile descrise de antropolog, principalul obiectiv, din 1908, nu putea fi decât reabilitarea criteriului cosangvinizării. În *Interrogating Incest Foucault and the Law*, excelentulstudiul al lui Vikki Bell, încinsele dezbateri legislative sunt prezentate ca dispute dintre ideologii concurente pentru impunerea unor moduri specifice de înţelegere a problemei. Spre exemplu, dacă în urma *competiţiei* va prevala criteriul cosangvinizării, incestul va fi definit strict ca o relaţie heterosexuală între rude de sânge care va duce la naşterea unui copil, lăsând celelate aspecte să fie tratate în conformitate cu incriminări ca cea de abuz, cea de pedofilie etc. În această situaţie, ar avea de câştigat o ideologie colectivistă, preocupată de prevenirea deficienţelor anatomice sau neurologice pe care copilul născut le va putea dezvolta şi disemina în corpul social. De aceea, susţine Bell, un stat dispus să accepte o asemenea definiţie este unul interesat în primul rând de sănătatea bio-socială a populaţiei sale şi doar în mult mai mică măsură de dramele resimțite la nivel individual. Printre alte argumente (cel familial, cel religios etc.), *argumentul feminist* începe să dobândească din ce în ce mai mult prestigiu după evenimentele şaizecioptzeciste, reuşind la sfârşitul anilor şaptezeci, când devine dominant, să modifice şi să structureze decisiv felul în care percepem incestul şi în ziua de azi, adică mai ales ca pe un abuz al unui bărbat (de obicei, tatăl) comis aupra unei tinere vicitme feminine (de obicei, fiica). Aşadar, susţine Bell, includerea în legislaţia din 1980 a cazurilor de incest neconsumat sau a abuzurilor comise de către rude vitrege implică eliminarea definitivă a criteriului cosangvinizării şi înscrierea legislativă în logica unui stat de tip democrat-liberal, preocupat de traumele individuale ale victimei.

Pe lângă renunţarea definitivă la orice posibilă abordare mitologizantă, o mutaţie importantă pe care feminismul încearcă să o impună ţine de perceperea familiilor în care au loc asemenea abuzuri nu ca pe niște excepții deviante, ci tocmai ca pe niște reprezentări ale structurii familale normale, în care serviciile sexuale, incluse între cele domestice, trebuie să îi fie asigurate tatălui, ocupantul simbolic al poziţiei de monarh tiranic. În contextul acesta,

[1]Soră pe jumătate de sânge

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

susţine sociologul englez, incestul nu este altceva decât modalitatea abuzivă de exercitare a unei puteri familiale deja reglementate, expresia plenară a puterii de care tatăl dispune în interiorul lumii patriarhale. Desigur, nici sintagma de familie disfuncţională nu va fi găsită de feminism drept adecvată, deoarece ea distribuie colectiv o vină care nu îi poate aparţine decât tatălui. Agresiunea incestuoasă devine, în această lumină, un ritual de inițiere și de submisiune față de următoarele agresiuni cu care viitoarea femeie trebuie să se acomodeze.

O confruntare a discursului feminist despre incest, rezumat exemplar de către Bell, cu discursul psihiatric, care, evident, are pretenția imunității ştiinţifice în raport cu orice tip de ideologie, ar pune şi mai mult în lumină, în ciuda modalității diferite de percepere a situației de (a)normalitate a familiei în care se petrece abuzul, ideea de exacerbare a puterii bărbatului. În articolul său, *Incest(s) and the Negation of Otherness*, Juan Eduardo Tesone schiţează o teorie a incestului ca manifestare a dorinţei de omnipotenţă a genitorului. În schema sa de interpretare, familia ar presupune o configuraţie simbolică, în care fiecare membru poate ocupa simulatn doar un singur loc învestit cu funcţii particulare clar delimitate. Pe lângă traumele induse celui abuzat, susţine psihiatrul, incestul pertrurbă şi şi dezorganizează această reţea bine conturată. El presupune, în fond, senzația puterii pe care o conferă ocuparea a cât mai multor locuri în interiorul familei şi implicit transgresiunea. Tatăl, care este şi soţul fiicei sale, devine tatăl dar şi bunicul (în calitatea de tată al mamei lor) copiilor născuţi în urma legăturii. Deşi ideea de transgresiune masculină a rolului familial lezează viziunea feminismului, se poate uşor observa cum până şi discursul ştiinţific medical pare sensibil la ideea bărbatului ca unic agent al acestui tip de abuz.

Dacă literatura lui McEwan este sau nu consonantă cu acest tip de viziune pare greu de stabilit. O consonanță absolută ar însemna ca incestul să fie doar o subtemă regentată de preocuparea pentru feminism, ceea ce ne-ar constrânge exclusiv la o analiză inter-tematică. Apoi, o acceptare totală a perspectivei descrise mai sus ar implica și o asumare ultra-ortodoxă de către autor a feminsimului, or, în ciuda unui discurs public pro-feminist, în romane ca *Mângâieri străine*, *Solar* sau chiar *Operațiunea Sweet Tooth*[2] întâlnim fără doar și poate interogări consistente sau chiar ironizări ale tezelor majore feministe. Dacă romanul său din 1981 a consternat publicul stângist prin ideea explorării de către *sexul slab* a violenţei masculine ca resursă a plăcerii, în *Solar* regăsim o persiflare și chiar o condamnare a radicalismului mișcărilor de emancipare a femeilor[3]. Desigur, la fel de adevărat este că în texte

[2]În penultimul roman al lui McEwan, feminismul este perceput de căte Serena Fromme, personajul principal al romanului, drept un epifenomen al stângii, pe care, în ciuda discriminărilor la care este supusă, nu îl agreează datorită ataşamentului faţă valorile occidentale periclitate în timpul Războiului Rece de adversarii Occidentului.

[3]În *Solar*, feminismul este ideologia de care Maisie se contaminează, sustrăgând-o din universal ei burghez, doar pentru o aşeza pe o traiectorie care îi va fi fatală.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

ca *The Immitation Game*[4], *Inocentul*[5]sau *Legea copiilor*[6] se pot regăsi elemente ale unui credo profund feminsit, ceea ce înseamnă că McEwan percepe în roman nu un instrument de exprimare a unor teze predefinite, ci un receptacul al caracterului ambivalent și proteic al realității. Așa cum voi încerca să demonstrez, tratarea incestului la McEwan reproduce fidel această tendință dinamică, concretizându-se într-o serie de atitutdini eterogene și chiar contradictorii. Astfel, dacă în *Grădina de ciment*, o ignorare completă a discursului feminist permite tipuri de analiză cu totul diferite, *Pe plaja Chesil* este un text extrem de receptiv şi empatic cu felul în care a fost definit incestul la sfârșitul anilor șaptezeci. Mai mult, în *Travestiuri* sau *Făcute în casă*, nuvelele sale din *Prima iubire, ultimele ritualuri,* regăsim o inversare a rolurilor agresor-victimă, dar şi o imagine caricaturizată a masculului incestuos, adică puneri în scenă a unor situaţii care, involuntar sau nu, par a provoca şi chiar leza etica feministă. Așadar, analizând gradul de subordonare tematică, consider că pot fi reperate în ansamblul operei autorului londonez trei posibile ocurenţe: prima a unei relaţii de indiferenţă în raport cu o agendă feministă, o a doua de maximă afinitate şi concordonaţă, iar ultima de posibilă subversiune şi chestionare a tezei sale implicite.

Prezența subiectului în *Grădina de ciment* (1978), în contextul dezbaterilor de la sfârşitul deceniului şapte, este mai mult decât explicabilă. Și cu toate acestea, tratarea sa nu are nici cea mai mică legătură cu mizele controverselor descrie mai sus. Textul nu doar că nu denunţă incestul ca pe o formă de abuz, nu doar că nu îl condamnă, ba chiar, așa cum voi încerca să demonstrez, îl prezintă ca pe o realitate integrantă a umanității, verosimil manifestabilă în afara unor condiții adecvate de constrângere. Cum foarte bine remarca David Malcom, în studiul său *Undersatnding Ian McEwan*, deși este evident că acțiunea se desfășoară într-o Mare Britanie post-belică, narațiunea pare să se sutragă unor determinări spațio-temporale foarte precise. Aşadar, în ciuda conectării autorului la contextul discuţiilor legislative, cartea nu intră într-un dialog consonant sau disonant cu vechea tradiție a dezabaterilor culturale şi ideologice despre incest. Întreaga familie al cărei nume nu îl cunoaștem (de aici potenţialul ei caracter generic) pare să reproducă un univers social perfect autarhizat. Tatăl, înaintea primului infarct, intenționează să înalțe un zid de ciment în jurul căminului devenit oricum izolat, iar un necomunicat, dar sacrosanct precept presupunea interzicerea aducerii în casă a persoanelor străine. De asemenea, mama alege să moară în propria cameră, refuzând ajutorul specializat al doctorilor, comunicându-și, totodoată, înaintea decesului, dorința ca familia să facă orice pentru a rămâne împreună. Doar sora cea mare leagă o amiciție extrafamilială, însă și această experiență eșuează, deoarece, pe lângă refuzul apropierii fizice, Derek va rămâne mereu un corp străin rejectat de organismul compact al celor patru fraţi. Această îndepărtare față lume aduce cu sine şi îndepărtarea faţă de tabuurile sale. Jack, adolescentul seboreic

[4]*The Immitation Game* este un scenariu de film scris în 1980, în care militantismul feminist nu mai este camuflat de formele subtile romanești.
[5]În *Inocentul*, ideea inițială a predispozițiilor înnăscute către masochim din *Mângâieri străine* este radical infirmată, prin statutul Mariei Eckdorf de victimă a violenţei masculine.
[6]Ultimul său roman explorează, prin intermediul lui Judith Bernstein şi a fiicelor sale, imposibilitatea emancipării femeilor în comunităţile religioase fundamentaliste.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

dominat de o explozivă pubertate, se simte atras de atletica sa soră și pentru că ea îi este cea mai la îndemână reprezentare a feminității.[7]

Însă nu aceste elemente stau la baza tensiunii incestuoase, ele nefiind altceva decât consecințele autosuficienței sentimentului familial adânc gravate în configuația psihică a fiecăruia dintre frați. Incestul reprezintă aici, în primul rând, expresia unei mobilități afective centripete, care nu îi lasă pe niciunul dintre ei să se îndepărteze de forța magnetică a nucleului familal. În *Anti-Oedip-Capitalism și schizofrenie (I)*, Gilles Deleuze și Félix Guattari intuiesc existența unei: „mari memorii nocture a filiației germinale intensive, refulate în beneficiul unei memorii somatice extensive." (Deleuze&Guattari 2008: 219) Mai exact, pentru cei doi, umanitatea ar fi cunoscut, pe parcursul evoluției sale, criza depășirii unei organizări familiale endogamice, în detrimentul unui model exogamic: „Sistemul în extensiune ia naștere din condițiile intensive care îl fac posibil, dar reacționează asupra lor, le anulează și refulează." (Deleuze&Guattari 2008: 219) De altfel, aici incestul nici nu există, pentru că tipul de organizare care l-a permis nu definise rolurile fiecărui membru al familiei. Tranziția către modelul exogamic face ca: „semnele să înceteze să mai fie ambigue, [...] numele, apelativele să nu mai desemneze niște stări intensive, ci niște persoane discernabile." (Deleuze&Guattari 2008: 219) Diferențierile (de sex, de rol, de funcție etc.) între membrii care până atunci se percepeau pe sine ca părți indistincte ale aceluiași corp au loc numai odată cu această schimbare.

După ce sunt descoperiți de către Derek, Julie și Jack își compară corpurile, căutând, inconștient, trupul comun al familiei. Alegerea ombilicului (semnul existenței intrauterine) ca punct de maximă similitudine, face trimitere la momentul anterior apariției pe lume a celor doi. De altfel, din tot capitolul final, transpare o nostalgie a unui timp, mai degrabă, arhaic. După ce Julie îi găsește pe Jack și Tom goi pușcă în țarcul mezinului (fără îndoială o altă manifestare a unei regresii), sora mai mare descrie felul în care resimte timpul după moartea mamei: „Ce ciudat, zise Julie, am pierdut complet noţiunea timpului. Mi se pare că n-a fost niciodată altfel. Nici nu mai ţin minte cum era când trăia mami şi nu-mi pot închipui că se va schimba vreodată ceva. Totul pare bătut în cuie şi nu mă ma sperie nimic"(McEwan 2002: 183-184). Mai mult, în momentul în care Derek o întreabă de când există relația cu propriul frate, Juile îi răspunde: „De secole." (McEwan 2002: 185) Ambele mărturisiri par să indice percepţia unui timp originar, care nu cunoştea ideea de incest.

Deleuze şi Guattari evocă organizările endogamice care înţelegeau placenta (organ creat de unirea ţesuturilor fetale şi materne) ca pe o materie germinativă comună ce făcea ca fiul să devină, de fapt, fratele geamăn al mamei sale. Acest primat al gemelităţii şi subsevcenta ignorare a distinţiilor din interiorul grupurilor incestuoase, este reformulată şi de către psihiatrul Tesone: „Such families operate as if the group was Hydra-like, with only one body but many heads. Expressed as an equation, its functioning would take the form: 1 + 1 + 1 = 1

[7]Accentuând ideea de izolare a familiei, în studiul deja amintit, Malcom remarca lipsa oricărei referinţe la un aparat TV.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

and not 3." (Ambrosio 2005: 58) Julie sau Jack nu par să aibă conștiința transgresiunii, incestul lor reprezentând ardenta nostalgie pentru acest organism unit al familiei.

Ajunși aici se naște întrebarea dacă o asemenea perspectivă intră sau nu în conflict cu viziunea feministă. În ciuda incongruenţelor eclatante, eludarea completă a oricăror raportări la contextul britanic sau la feminism nu poate fi echivalată cu o sfidare, construirea unei ficţiuni literare de la ideea unei propensiuni natural-umane către incest neputând genera un discurs concurent integrabil spaţiului juridic. Mai simplu spus, este evident că McEwan nu şi-a scris romanul având în minte luarea în clacul a agendei feministe.

Paradoxul operei autorului britanic face ca dacă textul apărut în 1978 să fie creat într-un registru care se sustrăgea diverselor curente cultural-politice de la sfârşitul deceniului şapte, *Pe plaja Chesil*, romanul său scris la nouăsprezece ani după *Grădina de ciment*, să pară perfect racordat la contextul de atunci al dezbaterilor din ce în ce mai receptive la argumentul feminist al agresiunii paterne. Spre deosebire de opera analizată anterior, unde incestul este explicit, el devine aici sugerat, prin intermediul repulsiei lui Florence faţă de sexualitate şi a flashbackurilor sale, care indică nereprimata experienţă a unor repetate molestări ale tatălui. Nimic mai consonant cu o viziune pentru care, aşa cum notează Vikki Bell, incestul e făcut posibil de o formă de putere pentru care violenţa nu mai e necesară, devenind un tip de abuz care nu lasă urme imediat vizibile.

Imaginea lui Geoffrey Ponting, tatăl protagonistei, pare să fie tributară unei consultări detaliate a unui caz patologic de obsesie a puterii. Capul familiei este șeful unei firme care produce echipamente de telecomunicații pentru mijloacele de transport maritim. Idiosincrazia sa faţă de Harold Macmillan, principalul inițiator și agent al decolonizării, nu poate fi subsumată exclusiv daunelor comerciale aferente renunţării la teritoriile unde Anglia avea interese economice. Antipatia sa pare cel puţin în egală măsură legată de pierderea statutului de cea mai importantă forță colonială a Marii Britanii, dar și a prestigiului său în relația cu țările continentale. Geoffrey este nevoit să asiste la dramatica emaciere a unui Imperiu de care se simte mai mult decât ataşat: „Harold Macmillian fusese un prost că renunţase la Imperiu fără să se lupte, un idiot pentru că nu impusese restricţii de salarizare sindicatelor şi un imbecil notoriu pentru că se căciulea în faţa europenilor, cerşind să-l lase în clubul lor sinistru." (McEwan 2007: 93) Însă, devoțiunea sa pentru ideea de putere se întrevede și în tratarea unor situații cu mize infinit mai puțin semnificative. Dincolo de inevitabila amplificare a unei competiții cu viitorul ginere (ce ține, evident, şi de obiectul dorinței lor comune), se remarcă isterica și ridicola exhibare a insitinctelor violent dominatoare, în timpul meciului de tenis, câștigat, de altfel, într-o manieră devastatoare. Nici măcar vulnerabilităților lui fizionomice nu le scapă amprenta unei prezențe autoritare, forța pe care o iradiază prin fiecare por al ființei sale paralizând orice fel de reactivitate a apropiaților.: „Până și chelia lui părea un simbol al puterii, mai degrabă decât o tară a vârstei" (McEwan 2007: 187).

Florence este şi ea un personaj aparținând unui studiu clinic despre victimele exceselor paterne. Întreaga literatură de specialitate, așa cum remarca și Simona Argentieri, în *Incest yesterday and today: from conflict to ambiguity*, a convenit asupra a două posibile direcții în care victima poate evolua după ce abuzul încetează. Prima ar consta într-o viață sexuală

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

complet dezordonată, ce are, de cele mai multe ori, ca finalitate, prostituția, a doua, eșuând în frigiditate, teamă și repulsie totală față de orice aspect al sexualității masculine. Excluzând prima variantă, prin educația și presiunile corelative clasei sociale de care aparține, Florence își va rata mariajul cu Edward din cauza incapacității sale de a i se dărui:
Bildungul înalt burghez (cu lecții de vioară, tenis și ski, cu călătorii comune în cele mai importante orașe ale lumii, cu cazări la cele mai exclusiviste și luxoase hoteluri, cu excursii la Alpi sau Pirinei) pe care Geoffrey i-l asigură propriei fiice, nu îl împiedică să perceapă în aceasta un simplu auxiliar al grandomaniei sale. Atunci când incontinența lui Edward o reconectează cu ceea memoria ei nu reușise să suprime, adevărata natură a incestului, în fond, necosnumat, începe să se deslușească. Aşadar, nu un obiect sexual, ea ajunge să reprezinte pentru Geoffrey o sursă de stimulare autoerotică, ce include, în fond, aceeaşi nevoie de satisfacere a unui eu expansiv. Pentru feminism, după cum remarcă foarte bine Vikki Bell, tatăl incestuos nu acţionează sub impulsul gratificaţiei sexuale, ci sub cel al afirmării puterii masculine. Ponting nu reuşeşte să internalizeze tabuul, pentru că megalomania lui îl face să proiecteze asupra celorlalţi propriul *său semn*, nemaireperând *sistemul de distincţii* pe care îl presupune familia. Florence nu va rămâne, aşadar, pentru el, decât o nediferenţiată extensie a propriei persoane, conştiinţa filiaţiei şi a interdictului fiind mereu obnubilată de iluzia propriei omnipotenţe.
Făcute în casă, a doua nuvelă a volumului *Prima iubire, ultimele ritualuri,* este scrisă din perspectiva retrospectivă a unui frate care îşi rememorează agresiunea incestuoasă. Însă rememorarea nu este contaminată de vocea unui adult spăşit, singura marcă a unei distanţări sau delimitări constând într-o afectuoasă şi stilizată autoironie. De fapt, analepsa pare aici mai degrabă prilejul manifestării unei emaptii (duse până aproape de identificare) cu ipostaza preadolescentină a sinelui, alegere ce îngreunează depistarea unor repere ale relaţionării cu tema feminismului.

Protagonistul textului este un geniu precoce al delincvenţei pentru care fumatul, onania, alcoolismul, pornografia, furtul, opiomania sunt delicii practicate cu siguranţa unui maestru emerit. Însă lipsa sexului din această panoplie este resimţită ca un insuportabil stigmat, ca o marcă a excluderii din „jumătatea aleasă a omenirii care cunoscuse coitul, datorită căruia lumea dăduse rod." (McEwan 2011a: 53) Nucleul narativ al nuvelei constă în chiar încercarea de a-şi însuşi această veritabilă perlă a coroanei, Connie, sora sa de numai zece ani, părând doar o victimă oarecare apărută în calea sa. Aşadar, mobilul în acest caz nu are legătură cu o atracţie familială subconştientă, dar ar putea fi subsumat unei patologice dorinţe de putere camufalte în spatele transgresiunii. Totuşi, personajul masculin este pe cât de versat în calitatea sa de manipulator, pe atât de inabil şi ridicol în cea de agresor, aici, atitudinea autorpersiflantă a naratorului amplificând un amoralism derutant, prin prezentarea incestului într-un registru (auto)ironic. Aşadar, în ciuda prezentării bărbaţilor ca beneficiari cinici ai unei puteri nemeritate, nuvela poate fi percepută şi ca o sfidare a unei etici feministe.

Un text care generează chiar mai multe dificultăţi de interpretare este *Travesti*. Aici agentul agresiunii este o actriţă nevoită să îşi întrerupă cariera din cauza unei patologii neurologice manifestate prin pierderi de memorie, lipsa lucidităţii, depresie, pusee de violenţă

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

etc. Desprinderea de universul teatrului este însă aproape imposibilă, iar Henry, nepotul pe care îl adoptă după moartea surorii sale, devine victima unei persoane care îşi protejează cu orice preţ iluzia continuării propriei profesii. Participarea în reclamele pentru detergent, achiziţionarea în exces a diferitelor costume de epocă, gesturile grandilocvente trădând fantasma unui pulic captivat sau ritualul deghizării pentru cină, trădează imesiunea în ceea ce pare a fi un surogat acceptabil al experienţei teatrale. Numai că Henry este şi victima unei personalităţi pentru care exerciţiul de transpunere în pielea personajului interpretat se transformă într-o evidentă tulburare de identitate disociativă. Deşi Mina, prin asumarea custodiei, ar trebui să devină un substitut matern, rolurile pe care şi le asumă pentru Henry sunt cel de soţie, atunci când întors de la şcoală, îi face confesiuni intime, şi cel de iubit abuziv, când, la cină, se deghizează în ofiţer, forţându-l să se travestească în fetiţa pe care o va abuza. Aici McEwan creează o ambiguitate extrem de fertilă, prin sugerarea neprefereţială a unui spectru generos de motivaţii ale incestului, iar faptul că abuzul se petrece numai în condiţiile travestiului, complică şi mai mult lucrurile. Astfel, o perspectivă feministă asupra textului ar putea fi lezată de inversarea sexelor în relaţia agresor-victimă, însă tot ea ar putea la fel de bine interpreta ritualul molestării ca pe o formă de reflectare chiar a unei agresiuni masculine. În fond, disfuncţia ei neurologică poate sugera ideea unei identificări plenare cu rolul masculului incestuos Nici ipoteza unui caz clasisc de victimă-călău nu pare mai puţin plauzibilă aici, ideea unei atracţii tenebroase faţă de puterea agresoare a bărbaţilor pentru o femeie care altfel manifestă suficente simptome de misanderie putând fi la fel de bine susţinută.

Ajunşi în acest punct, se nasc următoarele întrebări. Este reflectarea non-unitară şi contradictorie a incestului în raport cu etica feministă o consecinţă a unui pluriperspectivism legat de incest sau trebuie să punem această diversitate care înglobează divergenţa pe seama reproducerii fidele a atitudinii romaneşti ambivalente faţă de feminism? Putem vorbi în cazul lui McEwan de o labilitate ideologică sau de o evoluţie imprevizibilă în perceperea incestului? Este acest model intertematic de analiză şi o consecinţă inevitabilă a acapărării subiectului de către un discurs feminist extrem de eficient? Aşa cum reiese din analiza *Grădinii de ciment,* McEwan nu percepe în incest o temă anexabilă exclusiv feminismului, însă restul textelor indică în mod clar, prin aderenţa sau provocarea unei etici feministe, dificultatea de a face abstracţie de ea. Apoi, reduplicarea eterogenităţii atitudinilor romaneşti faţă de feminism, deşi evidentă, este doar involuntară, acest balans al reflecţiilor contardictorii în tratarea chiar separată a ambelor teme având la bază o conştiinţă a epicului pentru care reflectarea oricărui subiect în proză nu poate fi frustrată de privilegierea unei singure pespective. Pe de altă parte, nu cred că putem vorbi nici despre un eclectism ideologic sau depre o evoluţie dinspre o perspectivă ambiguă sau antifeministă, către una contrară, ci doar despre un prozator a cărui artă, spre deosbire de orice ideologie, trebuie să capteze o realitate fluidă, ambiguă, refractară oricăror reprezentări dogmatice predefinite.

ACKNOWLEDGEMENT:

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Acest studiu este realizat în cadrul proiectului PN-II-RU-TE-2014-4-0240, finanţat de CNCS-UEFISCDI, contract de finanţare nr 198/01.10.2015

BIBLIOGRAPHY:

Ambrosio, G., *On Incest, Psychoanalytic perspectives*, Karnac Books, London, 2005
Bell, V., *Interrogating incest, Feminism, Foucault and the Law*, Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2002
Deleuze, G & Guattari, F., *Capitalism şi schizofrenie, Anti-Oedip*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2008
Durham, W. H. & Wolf A. P., *Inbreeding, Incest and the Incest Taboo*, Standford University Press, 2005
Kuper, A., *The Private Life of Burgeois England (Incest & Influence)*, Harvard Univesity Press, Cambridge, Massachusetts & London, 2009
Malcom, D., *Understanding Ian McEwan*, University of South Carolian Press, Columbia, 2002
McEwan, I., *Grădina de ciment*, Ed. Polirom, Iaşi, 2002
McEwan, I., *Legea copiilor*, Polirom, Iaşi, 2015
McEwan, I., *Operaţiunea Sweet Tooth*, Polirom, Iaşi, 2014
McEwan, I., *Pe plaja Chesil*, Polirom, Iaşi, 2007
McEwan, I., *Prima dragoste, ultimele ritualuri*, Polirom, Iaşi, 2011(a)
McEwan, I., *Solar*, Polirom, Iaşi, 2011(b)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

ALCOHOL – A CATALYST OF CONVITIALITY AND A SOCIAL ANATHEM IN THE PERIURBAN LITERATURE

Alexandru Fărcaş
Research Assist., "G. Călinescu" Institute of Literary History and Theory, Bucharest

Abstract: The article aims to showcase a panorama of the ways in which the practice of alcohol drinking is constructed in the literature of Bucharest peripheries. In the comic and satirical fiction of the suburbs (written by such authors as Damian Stănoiu, Tudor Teodorescu-Branişte, Mihail Celarianu, etc.), drinking represents a recreational drug, a vehicle of conviviality. On the contrary, romance writers of the end of the XIXth century (Panait Macri, for example), as well as the novelists of the interwar periphery (George Mihail-Zamfirescu, Constantin Barcaroiu, Carol Ardeleanu) insist on the antisocial consequences of alcohol abuse, in line with the ideology of Naturalism. Finally, for contemporary writers like Radu Aldulescu, it represents a form of resistence against life's hardships, an exit door from the everyday inferno, whether political or not.

Keywords: urban fiction, social issue, Naturalism, drug abuse, periphery.

Loc tradiţional de întâlnire al orăşenilor de diverse categorii, de socializare (după un termen actual), cârciuma reprezintă, fără îndoială, spaţiul predilect de manifestare al acelei convivialităţi pe care Mihai Zamfir[1] o considera consubstanţială spiritului bucureştean. O cercetătoare mai recentă a fenomenului periferiei în literatură, Georgiana Sârbu, merge şi mai departe, echivalând funcţia socială a cârciumii cu aceea a salonului monden burghez şi aristocratic.[2] Cred însă că literatura dedicată acestui topos ne oferă un tablou mult mai larg. Drept urmare, am decis ca, în articolul meu, să extind aria de cercetare la modul în care reprezentările consumului de alcool (la cârciumă, dar şi acasă sau, cum vom vedea, chiar şi la locul de muncă etc.) este determinat de mizele estetice şi ideologice ale scrierilor care abordează toposul periferiei.

În romanele secolului al XIX-lea, perioadă în care, după cum se ştie, Bucureştii se compun încă din oaze de civilizaţie occidentală pierdute într-o imensă mahala, cârciumile şi tavernele sunt locuri de intersecţie a drumurilor, dar şi a firelor naraţiunii. Aici oamenii se caută, se întâlnesc, se ascund sau complotează şi tot pe aici circulă ştirile. Atmosfera şi adesea chiar recuzita sunt împrumutate, de cele mai multe ori, din literatura senzaţională franceză. La

[1] Mihai Zamfir, *Discursul anilor '90*, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1997, p.143.
[2]Georgiana Sârbu., *Istoriile periferiei. Mahalaua în romanul românesc de la G.M. Zamfirescu la Radu Aldulescu*, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 2009, p.96.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Pelimon, de pildă, taverna lui chir Panait seamănă izbitor cu cea din *Misterele Parisului*, după cum observa Nicolae Manolescu[3]. Spre sfârşitul secolului, localul maleficei Luţa, Frumoasa Giurgiuveancă din *Otrăvitoarea* lui Macri sau cârciumile de cartier din *Omorul din strada Soareluisau Asasinii Mariei Popovici* a aceluiaşi adăpostesc o lume pestriţă: deopotrivă oameni nevoiaşi, lucrători, artişti rataţi sau criminali. La Taraba Mirei din *Misterele Bucureştilor* ale lui Baronzi, roman inspirat copios după Paul Féval, hoţii lui Vâlceanu cinstesc vardiştii pentru a se pune bine cu ei. Baronzi, foarte înzestrat în redarea registrului argotic, are implicit meritul de a reda sugestiv culoarea locală. Chefliii veseli cer „un *carantan de topardos*" (adică un pahar de rachiu) sau „un litroi de pelin, ca să-mi uit dorul de vin."[4] În epocă, intruziunea în universul intim al păturilor de jos echivalează în sine cu o revoluţie a imaginarului literaturii.

Locuitori mahalalei debutului de secol al XX-lea, mici meseriaşi, muncitori, dar şi comercianţi, funcţionari, chiar intelectuali, sunt în general oameni surprinşi în mijlocul unui proces de adaptare la formele noi de civilizaţie, incomplet asimilate. Îi întâlnim angajaţi în zgomotoase dezbateri politice, preocupaţi de bârfă, de mici afaceri comerciale sau amoroase, în acel *dolce far niente* la care îi predispune adesea ascendenţa balcanică sau levantină. „Momentele" şi schiţele lui Caragiale au ca scenă predilectă aceste spaţii nou apărute odată cu vântul care adie dinspre apus. Acum, berăria a luat locul hanurilor şi caravanseraiurilor din urmă cu câteva decenii, în acelaşi mod în care rachiul, ţuica sau vinul băut din ulcioare şi căni de lut au fost înlocuite de berea la halbă, mastica, şvarţul (*schwartz*: cafeaua neagră, filtrată) sau cafelele „marghiloman" (cafele cu rom sau coniac). Pretutindeni se face simţită o euforie a recentei şi relativei prosperităţi, a relaxării moravurilor. Mai presus de toate, o abulie generală pare să pună stăpânire pe aceşti mahalagii pierduţi în interminabile discuţii sterile, de la o terasă la alta, de dimineaţa şi până în zorii zilei următoare. Apariţia unui lăutar este întâmpinată cu entuziasm, fiindcă exacerbarea sentimentalismului estompează obsesiile şi singurătatea: „– Bravo, ţigane! – Să trăieşti, baragladină! – Hai noroc, măi, Lache! – Vin la nentu-ncoa, mânca-te-ar nentu să te mănânce! Şi chilomanul începu din nou, cu mai multă frenezie."[5]

Continuatorii viziunii lui Caragiale asupra mahalalei interbelice renovează, firesc, edificiul în spiritul timpului. Formula magică cu ajutorul căreia maestrul îşi dozase substanţele de contrast s-a pierdut însă şi culorile apar mai violente, iar nuanţele dispar. Desigur, spectrul temelor, motivelor şi situaţiilor se lărgeşte considerabil, viziunea comico-satirică îmbrăţişând forme de existenţă mai variate. Lumea interbelică trăieşte, de altfel, în alt ritm şi într-un oraş cu mult mai mare decât fusese urbea de la sfârşitul secolului. Senzaţia cinematică în redarea realităţii izvorăşte firesc din densitatea materialului. Destinele proprietarilor, chiriaşilor, conţopiştilor, studenţilor, amanţilor – cu toţii foarte grăbiţi – se întretaie, în scrierile anilor '20-'30, în intersecţii ficţionale anume create pentru a întreţine confuziile, trădările, scandalurile şi împăcările. Obsesia provizoratului devine o a doua natură a celor sosiţi în vintrele nesăţioase

[3] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2008, p.348.
[4]George Baronzi, *Misterele Bucureştilor*, în *Pionierii romanului românesc*, antologie, text stabilit, note şi prefaţă de Ştefan Cazimir, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1962, p.307.
[5]Constantin Barcaroiu, *Periefie*, Bucureşti, 1941, p.28.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

ale capitalei, astfel că recurenţa proprietarilor şi a chiriaşilor nu trebuie să ne surprindă. Atât la Damian Stănoiu (*Camere de închiriat*), cât şi la Tudor Teodorescu-Braniște (*Fundătura Cimitirului no.13*), a bea un pahar cu gazda sau cu un vecin din curtea comună este o activitate obişnuită, având cauze şi mobiluri variate: nevoia de a cunoaşte noii colocatari, de a găsi un prieten, o iubită (sau un iubit), de a afla informaţii importante sau, pur şi simplu, de a sporovăi vrute şi nevrute. Alcoolul este antidotul împotriva alienării şi a monotoniei zilnice, iar convivialitatea – trăsătura intrinsecă a bucureştenilor. Cu toată intenţia apăsat satirică şi comică a acestor scrieri, o tristeţe înăbuşită pluteşte prin odăile sărăcăcioase. În romanul lui Stănoiu, orice reîntoarcere spăşită a chiriaşului-itinerant Liţă Soare la gazda (şi amanta) sa, planturoasa coană Tinca Neagu, implică organizarea *ad-hoc* a unei mici chermeze, cu salam de cal, vin şi ţuică (preferata văduvei). Şi în casa-vagon din Fundătura Cimitirului, colocatarii se cinstesc zilnic cu un păhărel: conu Neculai, boier scăpătat, bea rom cu comunistul Ştefan Creţeanu, depănând amintiri de demult, din călătoriile sale fabuloase pe Coasta de Azur, la Napoli şi Veneţia. Două femei uşuratice, de vârste diferite, aflate în căutare de parteneri, organizează, la concurenţă, mici petreceri, la care vinul însufleţeşte atmosfera. Alcoolică, bătrâna Tinca bea singură în camera sa din rachiul tare. Altădată se întoarce ameţită de la cârciumă, bodogănind acuze incoerente împotriva cârciumarului, domnul Anton, „mare ’oţ” şi „strângând în braţe clondirul plin cu ţuică – «*provizia*» cum zicea dumneaei – ca nu cumva să-l scape din mână.”[6]

Alcoolul dezleagă limbile şi deschide sufletele. Având o dublă calitate, aceea de leac, dar şi de otravă (*pharmakon*), efectele lui depind de înţelepciunea cu care este utilizat. Consulul Sălceanu, căruia o întâmplare nefericită i-a distrus cariera diplomatică, aruncându-l, împreună cu soţia şi fiica sa, în mahalaua Broşteni, îşi petrece timpul între cârciumă şi casa unde ajunge, seară de seară, în stare avansată de ebrietate (*Diplomatul, tăbăcarul şi actriţa*). Om inteligent, cultivat şi, întrucâtva, carismatic, el se bucură de admiraţia celor în mediul cărora l-au azvârlit propriile slăbiciuni. Meseriaşii consideră că a bea reprezintă o virtute. Totuşi, măsura este semnul integrităţii morale, iar controlul dovedeşte echilibru interior, bărbăţie. Funcţia socială apare strâns legată de apartenenţa la cutumele unei congregaţii profesionale. Tăbăcarii lui Carol Ardeleanu cred că un om care nu bea, nu ar trebui să fie acceptat de breaslă: „«Cine nu e beţiv nici nu poate fi om deştept, lucrător priceput şi om să te încrezi în cuvintele lui» era maxima care circula în toate fabricile şi toate cârciumile. Era destul ca cineva să-şi aducă aminte de cel mai bun dintre ei, să vază cât de pătimaş în ale băuturii este.”[7] Excesul de alcool reprezintă chiar, pentru unii, semnul distinctiv al clarvăzătorilor, ducând cu gândul la funcţiile ancestrale, şamanice, ale consumului de droguri: „Eu vin la dumneata ca la sfânta biserică. Părintele e om serios, dar n-am încredere. E un om sfânt, dar nu ştie să bea. Şi în cine nu bea până când cade sub masă eu n-am încredere... Numai cine cinsteşte băutura, numai ăla înţelege, numai ăla poate să ierte omul de păcate...”[8]

[6]Tudor Teodorescu-Braniște, *Fundătura Cimitirului No.13*, Ed. Adevărul, Bucureşti, 1932, p.66.
[7] Carol Ardeleanu, *Diplomatul, tăbăcarul şi actriţa*, Ed. Romcart, Bucureşti, 1994, p.189
[8] Teodor Mazilu, *Bariera*, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1961, p.138.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Băutul în scop recreativ este recurent şi în proza contemporană. În plus, descoperim aici şi o dimensiune socială, statutară. Adi şi Alberto, care compun un cuplu homosexual aparent straniu (primul este un intelectual rafinat, iar cel de-al doilea, un interlop ratat) în peisajul decrepit al Ferentarilor, bat cârciumile cartierului, mergând mai ales la Boieru şi la Zeicani. Invariabil, Adi, doctorandul în manele, le „face o bere" interlocutorilor ocazionali, oameni ai locului. Valoarea la care se ridică consumaţia prezintă o importanţă deosebită; o sumă prea mică lăsată pe masă îl poate compromite pe consumator: „Îmi dai 50, să am şi eu banul meu de buzunar – şi am răspuns îţi dau 20, îţi ajunge; şi el a zis ce să fac eu cu 20? Ăia-s bani de Pepsi, io-s şmecher bă, mă fac de râs cu 20 de lei."[9] Când ajung – incidental – la terasele din centrul oraşului, comportamentul celor doi se schimbă diametral. Nesimţindu-se în largul lor decât în cartier sau – cei mai răsăriţi – în cluburile fiţoase de manele (cum este vestitul Balkan, locul de petrecere al „cremei" interlope bucureştene, care nu-şi permite să se „afişeze" oriunde), majoritatea aşa-numiţilor „cocalari" îşi trădează nesiguranţa printr-o atitudine stridentă, agresivă, total nepotrivită contextului: „[...]Alberto a tunat la ospătar mai ad-o bere, că mă-mbăt şi-ţi fac belele – iar ospătarul, un gras, s-a încruntat şi s-a făcut că nu-l aude; m-a spart de râs. Dar Alberto, care nu se dădea bătut cu una, cu două, a continuat, ospătar, vino în viteză, că mă-mbăt şi-ţi dau în freză; abia atunci ospătarul, cu o figură înţepenită, a trântit o bere în faţa consumatorului, dar n-a avut curaj să comenteze nimic."[10]

Consumul băuturilor alcoolice în paginile despre periferia industrială bucureşteană, zugrăvită de scriitorii pentru care dimensiunea ideologică primează, este abordat dintr-o cu totul altă perspecitvă Aici, cârciuma devine cel mai adesea locul de pierzanie al lumpenilor abrutizaţi, care-şi beau şi ultimul bănuţ. Nevoiaşi, încovoiaţi de greutăţi, aceştia îşi pierd aici şi ultima fărâmă de umanitate. Este o realitate exploatată masiv de romanul european al secolului al XIX-lea, care i-a preocupat de timpuriu pe naturaliştii şi sămănătoriştii noştri. „Pentru oamenii aceştia, vinul şi berea nu sunt băuturi. Lor le trebuie ceva puternic, să simtă biciuirea muşchilor şi a organelor frânte de greutatea poverilor."[11] Acest preambul al întâmplărilor care compun teribilul roman *Periferie* de Constantin Barcaroiu descrie cât se poate de sugestiv falia creată între consumul recreativ al băuturilor (de obicei cu un conţinut de alcool mai scăzut – bere şi vin –, specific locuitorilor mahalalelor, oameni cu un statut ceva mai ridicat, cu aspiraţii orăşeneşti) şi cel autodistructiv (de „tării" ieftine – consumate cu predilecţie de proletariatul din periferii şi de cei aflaţi la marginea societăţii). Proza finalului de secol XIX a adaptat rapid lecţiile naturaliste la realitatea noastră urbană încă nefinisată. Se creează încă de pe acum un mit al infernului socio-uman periferic. Băutura este privită exclusiv ca flagel, sursă a celor mai atroce crime şi a decăderii umane. Alcoolul nu mai este, de această dată, un stimulent al convivialităţii, un ferment al incluziunii sociale, ci un drog care face suportabile frustrările unei existenţe mizere, marcată de permanente eşecuri (financiar, profesional, erotic etc). Majoritatea oropsiţilor care, seară de seară, umplu cârciumile de la marginea Bucureştilor, sunt în mare

[9] Adrian Schiop, *Soldaţii. Poveste din Ferentari*, Ed. Polirom, Iaşi, 2013, p.201.
[10] Adrian Schiop, *op.cit.*, p.89.
[11] Constantin Barcaroiu, *op.cit.*, p.19.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

parte învinşi ai vieţii, robii unei existenţe mecanice, golite de sens. Jaloanele acestei existenţe mizere sunt fabrica, crâşma şi locuinţa săracă. Alcoolului este pentru ei un ingredient indispensabil rezistenţei în faţa vicisitudinilor, o supapă prin care conştiinţa răului şi a urâţeniei vieţii se estompează, lăsând să pătrundă uitarea şi visul compensator. Ca şi alte narcotice însă, alcoolul consumat în exces potenţează stările negative, exhibând pornirea către depresie sau agresivitate. Majoritatea actelor de violenţă (bătăi, crime, certuri) se petrec sub imperiul beţiei, aşa cum erotismul ia, de cele mai multe ori, forma violului: „Trei jumătăţi de vin băuse omul nostru. Această băutură îi aprinsese sângele şi după cum era dotat de natură cu apucături bestiale, în aceste momente deveni o curată bestie. El se apropie mai mult de frumoasa femeie, o luă în braţe, se încinse o luptă între ei şi sexul frumos, sleită de puteri [*sic* – A.F.] căzu pe pat. Voi să strige, dar gura-i fu astupată cu un sărutat.

−Te voi sfâşia cu unghiile, zise ea. Ce însemnează această barbarie.

El nu răspunse nimic, cu o pasiune dobitocească îi desfăcu rochia şi-i sfâşie cămaşa”[12]

În romanele secolului douăzeci, binomul alcoolism-sexualitate se menţine în prim-planul imaginarului literar periurban. Revenit dimineaţa după o noapte de beţie, timp în care reflectase la atitudinea sa, până atunci ostilă, faţă de soţie, Mitru, eroul *Periferiei* lui Constantin Barcaroiu, o găseşte pe aceasta dormind. Inevitabilul act sexual se desfăşoară în timp ce fetiţa lor, bolnavă, se stinge, în odaia alăturată, cerând puţină apă. Cei doi soţi, găsiţi a doua zi de babele mahalalei dormind goi, sunt ocărâţi, iar moartea copilului e considerată o binemeritată pedeapsă divină. O aglomerare de situaţii extreme, menite să contureze imaginea coşmarescă a realităţii, inundă o scriere, altminteri cu certe accente expresioniste, însă de un schematism factologic superfluu. De reţinut este, în ceea ce ne interesează, faptul că atât la Barcaroiu şi Ardeleanu, cât şi, jumătate de veac mai târziu, la Aldulescu, alcoolul eliberează patimile şi impulsurile subconştientului. Potcovarul Kovaci, sosit acasă după o şedinţă bahică prelungită împreună cu prietenul său, Mitru, îşi ucide nevasta adulteră şi pe amantul acesteia cu un ciocan, apoi se spânzură.[13] De asemena, faima Bucureştilor, de oraş al pierzaniei, nu se dezminte nici în proza mahalalei. Înregistrarea aberaţiilor erotice, omniprezente atât la George Mihail-Zamfirescu, cât şi la Constantin Barcaroiu, revelează maniile unei umanităţi decăzute, în special sub povara alcoolismului, până la ultimele trepte.

Muncitor o perioadă la Policolor, Radu Aldulescu descrie, mergând până la detalii infinitezimale, atât procesul tehnologic, cât şi sisifica încordare în lupta cu recipientele cântărind zeci şi sute de kilograme. De asemenea, înfăţişează tehnicile de preparare a unor băuturi alcoolice cu un înalt grad de toxicitate, din componentele aflate la îndemână (*Amantul Colivăresei*). Disperarea, abrutizarea, hoţia, mica şmecherie menită să asigure un debuşeu într-un regim exterminator, acestea sunt trăsăturile clasei muncitoare din ultimul deceniu comunist. Nu există, nu trebuie să ne facem vreo iluzie, nicio speranţă pentru aceşti indivizi asupra cărora se efectuează un experiment de proporţii. Muncitorii nu urmăresc decât să „păcălească” (nu să-

[12] Panait Macri, *Omorul din strada Soarelui sau Asasinii Mariei Popovici*, Editura Tipo-Litografiei Naţionale Ascher-Klein, 8 fascicule, 1885 p.4-5
[13] Constantin Barcaroiu, *op.cit.*, p.89-90.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

şi trăiască) anii, în măsura în care îşi simt sabotată propria calitate umană. Gâtul îmbâcsit de vapori de motorină şi de fum trebuie spălat zilnic cu alcool. Unii (de fapt majoritatea, ne sugerează autorul) reuşesc să se adapteze acestei vieţi. Alţii cedează şi se sinucid. Fraţii lui Mite sunt un inginer alcoolic şi un emigrant în America, a cărui descindere în patrie este un eveniment colosal pentru familie, prieteni şi cunoştinţe. Cu toţii se îngrămădesc în garsoniera din blocul muncitoresc, unde beau până la suprasaturaţie băuturi tari şi ieftine din comerţ. Acesta este, în înfrigurații ani ’80, în care localurile se închid la ora 10, modul cel mai comun de a sărbători evenimentele familiale sau simplele întâlniri cu prietenii.

Romanele periferiei, în care întâlnim destui topoi apţi să coaguleze în jurul lor câmpul ficţional (maidanul, groapa de gunoi, fabrica, maşinăriile etc.), duc lipsă de o imagine-simbol a distrugerii prin intermediul alcoolului, aşa cum era, de exemplu, memorabilul alambic care, la Zola, trona pe podiumul aflat în fundul crâşmei, cuptor al unei alchimii satanice. Absenţa acestui simbol poate părea cu atât mai curioasă, cu cât aproape că nu există roman al periferiei bucureştene în care efectele alcoolului să nu constituie un subiect de reflecţie, iar cârciuma – un topos periurban incoturnabil. Explicaţia stă, probabil, chiar în varietatea interpretărilor care i s-au dat. Evidenţiat mai degrabă cu scop pitoresc şi documentar în scrierile pionierilor prozei noastre din secolul al XIX-lea, văzut apoi ca drog recreativ, vehicul al convivialităţii, dar şi al abuliei şi iresponsabilităţii (la I.L. Caragiale şi continuatorii lui, precum şi în ficţiunile mahalalei bucureştene mai noi), viciu şi flagel social (în romanul naturalist ante şi interbelic), drog compensatoriu (în prozele periferiei industriale, de la Carol Ardeleanu la Radu Aldulescu), consumul băuturilor alcoolice acoperă un spectru simbolic deosebit de amplu şi dificil de redus la o perspectivă unică.

BIBLIOGRAPHY:

- *Pionierii romanului românesc*, antologie, text stabilit, note şi prefaţă de Ştefan Cazimir, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1962
- Ardeleanu, C., *Diplomatul, tăbăcarul şi actriţa*, Bucureşti, Editura Romcart, 1994
- Aldulescu, Radu, *Amantul Colivăresei*, Bucureşti, Ed. Nemira, 1994
- Barcaroiu, Constantin, *Periferie*,Bucureşti, 1941
- Celarianu, Mihail, *Polca pe furate*, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1983
- Macri, Panait, *Omorul din strada Soarelui sau Asasinii Mariei Popovici*, Editura Tipo-Litografiei Naţionale Ascher-Klein, 8 fascicule, 1885
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*. 5 secole de roman, Piteşti, Ed. Paralela 45, 2008
- Mazilu, Teodor, *Bariera*, Bucureşti, Ed. Tineretului, 1961
- Sârbu, Georgiana, *Istoriile periferiei*. *Mahalaua în romanul românesc de la G.M. Zamfirescu la Radu Aldulescu*, Bucureşti, Ed. Cartea românească, 2009
- Schiop, Adrian, *Soldaţii. Poveste din Ferentari*, Iaşi, Ed. Polirom, 2013.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

- Stănoiu, Damian, *Camere mobilate*, Bucureşti, Ed. Evenimentul, 1990
- Teodorescu-Branişte, Tudor, *Fundătura Cimitirului No.13*, Bucureşti, Ed. „Adevărul", 1932
-Zamfir, Mihai, *Discursul anilor '90*, Bucureşti, Ed. Fundaţiei Culturale Române, 1997

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

MINUSES AND PLUSES OF THE TRANSLATION OF THE BOOK OF PSALMS BY FRANCISCA BĂLTĂCEANU AND MONICA BROŞTEANU, IN THE EDITION OF THE SEPTUAGINT PUBLISHED BY NEW EUROPE COLLEGE (2006)

Călin Popescu
PhD Student, "Ovidiu" University of Constanţa

Abstract: The translation of the Book of Psalms performed under the aegis of New Europe College is the newest one made form Greek into Romanian. It doesnt try to be literary, but literal – and it succeds in being accurate in most places, including some difficult passages. Yet its authors break the principle of the project (a translation unaltered by the influence of Masoretic Text). Some examples are given in this respect. This is due partly to their denominational background (Catholic), and partly to the shortcomings their Vorlage, the critical edition of Alfred Rahlfs.

Keywords: Alfred Rahlfs' Septuagint, NEC Septuagint, the Masoretic Texts, Francisca Băltăceanu, the Book of Psalms

Traducerea Septuagintei în 6 volume (2004-2011), realizată sub egida New Europe College a fost un demers cu rigoare ştiinţifică şi un program clar, de aceea textul rezultat este, desigur, unul de luat în seamă. Programul însă, aşa cum e prezentat de coordonatorul Cristian Bădiliţă, are unele vicii de concepţie, iar realizarea, cel puţin un viciu de procedură. „Creştinii din România, de orice confesiune[1] ar fi, au nevoie urgentă de două traduceri – una, făcută după Textul Masoretic şi a doua, făcută exclusiv după textul grec al Septuagintei", susţinea Bădiliţă (2004b: 19), influenţat de modelul cultural francez. El comite aici o dublă greşeală, căzând în aceleaşi timp într-un fel de extremism filologic şi într-unul bisericesc.

Pe de o parte, critică „pseudotradiţia amestecului arbitrar al surselor traducerii"[2] în Bibliile publicate anterior sub egida Bisericii. Susţine în repetate rânduri ideea că tălmăcirea este o chestiune în seama filologilor, a specialiştilor în limbi vechi, neacceptând noţiunea unui text biblic unic (precum cel folosit în cultul bisericesc), învestit cu autoritate spirituală. Septuaginta este însă un text încărcat cu autoritate ecleziastică, în timp ce versiunea masoretică aduce şi ea

[1] Conţac (2011: 228) o încadrează de altfel într-o categorie îndoielnică a "ediţiilor supraconfesionale".
[2] Bădiliţă 2004b: 19. Sau „metoda amestecului surselor" (*Idem* 2004a: 18). De fapt, severitatea acestei judecăţi nu e justificată, dacă se iau în calcul condiţiile în care a fost scoasă Biblia din 1968.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

o mărturie importantă – la fel cum nu poate fi ignorată nici tradiţia scripturistică autohtonă[3]. E absurd deci să îţi faci un program din ignorarea Textul Masoretic, doar pentru a fi astfel mai fidel Septuagintei, preferând sensul „pur" grec, cel care separă de ebraică[4] – aşa cum protestanţii din Societatea Biblică Britanică separau uneori sensul ebraic de cel grec, considerat *a priori* pervertit, pentru a scoate la iveală cu orice preţ *hebraica veritas*. Insistenţa pe contradicţia dintre cele două surse nu face decât să desacralizeze textul. Atunci, ce „creştini" mai „au nevoie", şi încă „urgentă", de un text golit de orice valoare spirituală?

Pe de altă parte, Bădiliţă comite excesul contrar, promovând şi ideea traducerii în limitele interpretărilor date de Părinţii Bisericii[5]. Nu toată literatura patristică este însă normativă pentru ortodoxie în general, iar comentariile Părinţilor, uneori contradictorii, au fost făcute pentru păstoriţii lor dintr-un anume timp şi loc, apelul retoric liber la Scriptură, ca la un element de folclor, fiind obişnuit. Nu e decât o concepţie (iarăşi) protestantă asupra patristicii răsăritene a o considera axată pe descifrarea Scripturii, ca „decodificare" a un mesaj de factură magică, încriptat în litera moartă. Tâlcuirea patristică a Bibliei nu a avut niciodată acest scop, de aceea nici nu este substituibilă pasajelor pe care le invocă – ar fi de altfel imposibil ca o traducere să acopere toate interpretările, aparţinând diverselor şcoli omiletice. Patristica rămâne însă o importantă sursă şi o mărturie pentru vechimea anumitor variante ale textului.

Un exemplu dat de Bădiliţă este cel al versetului τὸ στόμα μου ἤνοιξα καὶ **εἵλκυσα πνεῦμα** ὅτι τὰς ἐντολάς σου ἐπεπόθουν(Ps. 118, 131). După traducerea curentă, „gura mea am deschis şi am aflat, că de poruncile tale am dorit" Bădiliţă adaugă aici, perplex, un „sic!"crezând că trebuie preferată traducerea „patristică": „…*şi am înghiţit duh (pneuma) fiindcă am tânjit după poruncile tale*" întrucât „Părinţii n-au scăpat ocazia să fructifice acest *pneuma* din versiunea greacă, văzând într-însul harul, chiar Duhul Sfânt, precum Origen în *Omilii la Isaia* 6,1" (*ibidem*: 18-19).

Într-adevăr, în traducerea Psalmilor din ediţia NEC (volumul IV, 2006), realizată de Francisca Băltăceanu şi Monica Broşteanu, găsim această variantă, dată ca „literală", în subsol, în timp ce în text avem o altă variantă, tot cu paranteze, care încearcă să o echivaleze: „Deschis-am gura mea şi [mi]-am tras suflarea". Deşi îşi propune să fie exactă, formularea aleasă nu clarifică textul. Traducerile apusene (care încearcă să acopere şi varianta Vulgatei, apropiată de Septuaginta, – „os meum aperui et *adtraxi spiritum*" – în general, înţeleg פָּעַר din Textul Masoretic ca „a ofta", „a suspina" (*to pant, to sigh/soupirer*). La fel găsim la Cornilescu: „Deschid gura şi oftez, căci sunt lacom după poruncile Tale", şi în versiunile britanice anterioare: „am suspinat" – 1859, „am respirat" 1867, 1871. Calomira de Cimara (1922) are, de

[3] ca textului ebraic nu ar trebui luată în considerare, pentru că (sunt notorii conflictele cu ierarhia- numită drepr o armată cu spume la gură şi cu crucea pe piept), ci doar diferitele versiuni ale textului , care aparţin ca obiect al filologilor.

[4] În *Nota asupra traducerii ediţiei,* se anunţă că nu se preiau în traducere forme din Textul Masoretic (de fapt tocmai că se preia, vom vedea) asta garantând valabilitatea versiunii: "Sub nici o formă traducătorii nu recurg la versiunea Textului Masoretic pentru traducerea anumitor pasaje" (Bădiliţă 2004c: 33).

[5] „Septuaginta trebuie tradusă şi recitită cu mintea şi prin ochii Părinţilor" – *idem* 2004b: 18

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

asemenea, „am suspinat", iar în traducerea după evreieşte din 1651 de la Bălgrad găseam „răsuflu". Ediţiile Niţulescu (1874 şi 1921) au mai încercat, ininteligibil, şi: „am sorbit"[6].

La începutul secolului XX, revizuirile ortodoxe au încercat să se plieze şi ele pe sensul din textul masoretic, încadrându-l într-o frază care să dea versetului sens: Nicodim Munteanu – „Gura mea am deschis şi am suspinat, că de poruncile tale sunt însetat"; Gala Galaction/Vasile Radu – „Deschid gura mea şi respir adânc, căci poruncile tale sunt dorul meu".

Soluţia „am aflat" vine în recenzia din 1957 nu dintr-o traducere arhaică („a afla", ar fi putut fi folosit, eventual, într-o versiune veche, cu sensul de a „a sufla"[7]), dar nici una din variantele anterioare, care, urmând textului slavon, au preluat calcul grecesc, nu l-au folosit: găsim tot „traşu duh" în *Psaltirea* Şcheiană (sau „abur" – în Hurmuzaki), „traş duh" la Coresi, şi, la fel, la Dosoftei, Milescu şi Biblia 1688, care stabilesc soluţia „am tras duh", care, prin Antim, ajunge până în 1914 (în virtutea corespondenţei cu textul latin, era prezentă chiar şi în Vulgata de la Blaj – 1760). „Am aflat", e aşadar doar o diortosire superficială, care ţine cont doar de context: „am deschis gura ca să întreb şi am aflat" – pare ideea sugerată de versetele precedente.

Pentru că şi sensul din variantele britanice – „am oftat" – e destul de inconsistent, o ieşire din calcul grecesc putea fi căutată doar acolo unde Textul Masoretic conţine construcţia care se suprapune pe cea grecească: ἕλκωπνεῦμα (*a trage duh/aer*) – în Ier. 2, 24 (din păcate, manuscrisele de la Qumran nu pot da mărturie, având o lacună în dreptul versetului Ps. 118, 131, dar este foarte probabil ca textul ebraic folosit ca sursă de traducătorii Septuagintei să fi avut aici aceeaşi expresie[8]), text redat plastic de perifraza lui Nicodim Munteanu, în Biblia 1936: „Cine poate să înfrâneze această asină sălbatică, deprinsă în pustiu *să soarbă cu patimă sufleteasc*ă *aerul* (שָׁאַפָּה רוּחַ)?", care clarifică şi versetul Ps. 118. 131, cu sensul: „Deschis-am gura mea şi am tras aerul cu nesaţ – aşa poruncile tale am dorit". Se simte încercarea de a reda un sens apropiat în versiunea Keller-Stephanide din 1863, „hăpuescu după respirarea", dar Liviu Pandrea e cel care îl redă, în 1993, probabil, cu cea mai mare acurateţe: „Îmi deschid larg gura şi aspir cu nesaţ, căci de poruncile tale atât sunt de însetat."

Despre modul de punere în aplicare a proiectului Septuagintei NEC, Bădiliţă mai spune: „Urmărim realizarea unei traduceri cât mai fidele textului grec, într-o limbă română actuală. Exactitatea, precizia, nu exclude însă eleganţa, stilistica". Pentru aceasta, se apelează, în cazul *Psaltirii*, la doamnele Monica Broşteanu şi Francisca Băltăceanu, care, după caracterizarea directorului NEC, Andrei Pleşu, „sunt o garanţie de infailibilitate filologică, de competenţă biblistică, de inteligenţă, eleganţă şi sensibilitate[9]. Diplomatul Pleşu spune, şi în „Argumentul"

---

[6]*Gura mea am deschis şi am sorbit: Căci după preceptele tale am dorit*. Lipseşte complementul direct pentru *am sorbit*.

[7] Conform etimologiei general acceptate, „a afla" provine din latinescul *afflāre, a sufla* – v. Ciorănescu 2002: 24 sau Vinereanu 2008: 67.

[8]Căci într-adevăr în siriacă găsim ܫܦܩ ܪܘܚܐ– nu în virtutea unei influenţe a Septuagintei asupra versiunii Peshitta, ci datorită unui Vorlage ebraic deja diferit, în secolul II (Carbajosa 2008: 198, 270).

[9] Andrei Pleşu, *Cuvânt înainte* la Monica Broşteanu, Francisca Băltăceanu, *Cele mai frumoase povestiri din Biblie*, p. 14

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

ediţiei, că demersul nu a fost unul paralel sau contra Bisericii", totuşi între calităţile cu care recomanda traducătoarele *Psalmilor* nu se regăseşte nimic care să trimită la vreo asumare confesională. Ca şi în cazul Societăţii Bibice Britanice, întreprinderea pur laică, a creării unor *mijloace* religioase, fără o coloratură confesională asumată, a sfârşit prin a fi deturnată în direcţia unei agende partizane de facto, sub acoperirea rigorii filologice: „nu ar fi ştiinţific să se afirme că dintre Textul Masoretic şi Septuaginta unul dintre texte ar fi <mai bun> sau <mai prost> decât celălalt", afirmă traducătoarele (Bălţăceanu/Broşteanu 2004: 29), căci aici nu poate fi vorba „de manipulări"[10].

Mai multe opţiuni din locuri echivoce trădează dependenţa culturală a traducătoarei faţă de filonul catolic, care socoteşte azi textul ebraic drept autoritate principală în privinţa Vechiului Testament. Francisca Bălţăceanu caută compromisul din partea textului grecesc, decuplând uneori traducerea de tradiţia răsăriteană.

1. În Ps. 4, 8, se traduce: „Dat-ai bucurie în inima mea *mai mult decât la vremea când* grâul şi vinul şi untdelemnul lor s-au înmulţit", transpunându-se textul din ediţia Rahlfs[11]: ἔδωκας εὐφροσύνην εἰς τὴν καρδίαν μου **ἀπὸ καιροῦ** σίτου καὶ οἴνου καὶ ἐλαίου αὐτῶν ἐπληθύνθησαν. Pasajul este cunoscut ortodocşilor practicanţi, el fiind folosit în rugăciunea tradiţională de după cină. Ar fi meritat, măcar pentru aceasta, o notă de subsol în care să se menţioneze că ediţiile biblice antice, Sinaiticus, Vaticanus şi Alexandrinus, *Biblia* de la Frankfurt şi *Psalterion*-ul lui Antim Ivireanul aveau aici altă variantă: ἀπὸ καρποῦ (*din rodul*[12]), spre deosebire de Rahlfs, care urmează o versiune mai apropiată de textul ebraic (מֵעֵת): ἀπὸ καιροῦ (*în vremea*)[13]. Traducerea *Psaltirii* de linie (1710-1914) era: „Dat-ai veselie în inima mea, *din rodul* grâului, al vinului şi al untdelemn al lor s-au înmulţit". Pentru că ea păstra, e drept, un aspect eliptic, a fost corectată în 1957, apelând la acelaşi sens al lui ἀπὸ folosit şi de Bălţăceanu-Broşteanu, astfel: „Dat-ai veselie în inima mea, *mai mare decât* veselia pentru rodul lor de grâu, de vin şi de untdelemn ce s-a înmulţit". Acelaşi idee a comparaţiei se regăsea deja în ediţia Galaction 1938, preluată de la Cornilescu şi de la tradiţia britanică începând din 1859, cu Aristia.

---

[10]Bălţăceanu/Broşteanu 2004: 26. Se dă doar un exemplu minor (Ps. 17,16, *faţa Ta*/*slava Ta*), ignorând pasajele cu „mizã", precum cele mesianice. Această perspectivă nu doar că goleşte Biblia de autoritate spirituală, ci vrea să treacă drept ştiinţifică afirmaţia că, între variantele diferite ale un text vechi de 3.000 de ani, nici una nu poate pretinde o apropiere mai mare de sensul autentic al originalului.

[11] De altfel, programul acestei traduceri e compromis de lipsa unei definiri clare a ceea ce înseamnă *Septuaginta* – se subînţelege ideea că ediţia Societăţii Biblice Germane ar fi suficient de credibilă.

[12] În Ps. 44 9, vedem că veselia vine *din* (*apo*) abundenţă.

[13] Alegerea lui „în vremea" e suportată de versiunea ebraică (unde de altfel lipseşte şi „untdelemnul"): מֵעֵת דְּגָנָם וְתִירוֹשָׁם רָבּוּ. Lecţiunea masoretică מֵעֵת, compusă din prepoziţia מִן – *de la, din pricina, mai mult decât* – şi substantivul עֵת, *vreme*, justifica o traducere în genul celei date de Francisca Bălţăceanu. Pe când, dacă avem în greceştekarpός (*rod*) în loc de καιρός(*vreme*), cum ascunde Rahlfs în subsol, dar dau versiunile greceşti de autoritate, atunci, mai potrivit era sensul principal al lui ἀπό – *din, din pricina, de la* –, cum încerca să dea şi Nicodim Munteanu, păstrând ceva din varianta ebraică: *ai umplut de veselie inima mea, când acelora li s-a înmulţit grâu şi vinul şi untul de lemn*.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Pluralul verbului ἐπληθύνθησαν, ca şi al pronumelui αὐτῶν – transpus de la Manuscrisul 45 înainte „lor" (doar Şcheiană, Coresi şi Ms. 4389 aveau „său" – iar Hurmuzaki chiar „tău") trimit la versetul anterior: „πολλοὶ λέγουσιν τίς δείξει ἡμῖν τὰ ἀγαθά ἐσημειώθη ἐφ᾽ ἡμᾶς τὸ φῶς τοῦ προσώπου σου κύριε" /„Mulţi zic: «Cine ne va arăta nouă cele bune?» Dar însemnatu-s-a peste noi lumina feţei Tale, Doamne" – (formularea din 1957).

Trebuie ştiut că această confuzie îşi are originea în reîmpărţirea textului în versete operată la 1795. În versiunile antice, în versiunile slavone din Bucureşti şi Ostroh şi în *Psalterion*-ul lui Antim din 1697, versificaţia separa „Dat-ai veselie în inima mea" (cuplată la versetul anterior), de urmarea „Din rodul grâului … lor s-au înmulţit": înainte de Ἀπό, era un punct. *Biblia* de la Frankfurt începe şi ea un verset nou cu Ἀπό, dar îl separă prin virgulă. *Biblia* de la 1688 nu o urmează, ci separă, corect, prin punct. La fel, Antim (1710) şi Damaschin (1725) lasă punct înainte de „Din"[14] (această împărţire fiind de altfel moştenită de la *Psaltirile* rotacizante şi Coresi) – e de altfel, singura formulă în care versetul are un sens de sine stătător[15]. Cu timpul, s-a produs, probabil, un fenomen obişnuit pentru textele liturgice intens recitate: diluarea sensului, prin diversele intonaţii mecanice. Samuil Micu e primul care schimbă aici în mod greşit versificaţia (deşi putea găsi chiar în versiunile latine care circulau în secolul XVIII în Ardeal[16] împărţirea şi punctuaţia corectă) şi impune varianta sa, în virtutea prestigiului noii versiuni, care înfiinţa numerotaţia versetelor. Această versificaţie, cu cele două propoziţii („dat-ai veselie" şi „din rodul grâului s-au înmulţit") unite, va fi preluată succesiv de ediţiile biblice Petersburg, Buzău şi Sibiu apoi de cea sinodală transliterată (1914), unde a ieşit parcă mai clar în evidenţă inconsistenţa noului verset rezultat. Soluţiile date în 1957 şi 2004 au căutat doar să reinterpreteze versetul ca atare, fără să observe că punctuaţia şi frazarea erau schimbate faţă de cele iniţiale.

---

[14] Sau „de", în tradiţia de până Ms 4389, care are „den". „De roada grâului, vinul şi untul său să-nmulţiră" – are Dosoftei, la 1680. Inclusiv. Ms 45 şi Biblia 1688 au „de".

[15] În această formulă, compatibil, de altfel, şi cu cel Masoretic. „Mulţi *zic*" (nu în sensul de *acuză*, ci de *plângere*): „cine ne va da *nouă*". Regele, în numele căruia vorbeşte Psalmul se bucura când poporul avea pâine: „Dat-ai veselie în inima mea, *căci* din rodul grâului lor ei s-au înmulţit". *Înmulţirea* nu are conotaţia adversativă din 143,13, unde pare că abundenţa materială e a duşmanilor, şi că e opusă spiritualităţii, ci pe cea din Ps. 64 10,14, unde abundenţa vine de la Dumnezeu. Trebuie spus că sensul e oarecum diluat şi de pluralul rugăciunii obişnuite colective de după cină, care nu interpretează Psalmul, ci doar apelează la el: Ἐσημειώθη ἐφ᾽ ἡμᾶς τὸ φῶς τοῦ προσώπου Σου Κύριε˙ἔδωκας εὐφροσύνην εἰς τάς καρδίας ἡμῶν. Ἀπὸ καρποῦ σίτου καὶ οἴνου καὶ ἐλαίου αὐτῶν **ἐνεπλήσθημεν** – ***ne-am înmulţit***.(Prayer 2006: 12)UşordiferitdeCeaslovul nostru (1973: 139-40), care e mai apropiat de Psalm: *Veselitu-ne-ai pe noi, Doamne, întru făpturile Tale, şi întru lucrurile mâinilor Tale ne-am bucurat. Însemnatu-s-a peste noi lumina feţei Tale, Doamne. Dat-ai veselie în inima mea din rodul grâului, al vinului şi al untdelemnului, al lor* ***ce s-a înmulţit.*** Tocmai înastfeldecazuritrebuiaaplicatcriteriulveridicităţiipatristice, enunţatdecoordonatorulproiectuluitraducerii, CristianBădiliţă:vecheatradiţiemonahală panortodoxă atestă totvarianta "rodul", nu „vremea". Sensuldecomparaţie (*maimultdecât*) sesprijină peoideeexprimată şi înPs. 143, darintroduceoantiteză dualist-maniheistă întrebucurie şirodulgrâului, spredeosebiredePs. 64,undevedemcă şiabundenţamaterială vinetotdelaDumnzeu.

[16] De pildă, Vulgata veneţiană din 1710 – care se găseşte acum la Biblioteca Facultăţii de Teologie „Lucian Blaga" din Sibiu.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

2. Pasajul 39:9-11 era redat de *Psaltirea* de linie (revizuirea 1957): „*Jertfă şi prinos n-ai voit, iar trup mi-ai întocmit*. Ardere de tot şi jertfă pentru păcat n-ai cerut. Atunci am zis: «Iată vin! În capul cărtii este scris despre mine. Ca să fac voia Ta, Dumnezeul meu, am voit şi legea Ta înlăuntru inimii mele»", formă citată, de altfel, în Evr. 10:5 (θυσίαν καὶ προσφορὰν οὐκ ἠθέλησας σῶμα δὲ κατηρτίσω μοι). O altă variantă se găseşte la Cornilescu (40:6-8): „*Tu nu doreşti nici jertfă, nici dar de mâncare, ci mi-ai străpuns urechile*; nu ceri nici ardere de tot, nici jertfă de ispăşire. Atunci am zis: «Iată-mă că vin! În sulul cărţii este scris despre mine Vreau să fac voia Ta, Dumnezeule! Şi Legea Ta este în fundul inimii mele»". Traducerea Băltăceanu-Broşteanu va căuta o cale de mijloc[17], deşi avem de a face aici cu o divergenţă clară între Septuaginta şi Textul Masoretic. *Midraşul* Sinagogii (Midrash: vol. I, 435) – preluat şi de *Translator's Handbook* al UBS (Bratcher/Reyburn 1991: 384) – susţine că fraza ebraică (זֶבַח וּמִנְחָה לֹא־חָפַצְתָּ אָזְנַיִם כָּרִיתָ לִי) s-ar referi la ascultarea (1 Reg. 15:22) în sensul cerut de Samuil lui Saul (şi Alter susţine că ar fi vorba de *o putere de a asculta mai atent* – Alter 2007: 142) – deşi verbulכָּרָה mai apare în Textul Masoretic doar cu sensul săpării de puţuri. Iar lui Saul i se cerea să se abţină şi să aştepte (1 Reg. 13:13), nu să ia iniţiativa spunând tocmai: „iată vin". Sensul evident este deci al aducerii ca jertfă a propriei persoane în locul jertfelor de animale, aşa cum este citat de altfel pasajul cu referire la Iisus, în Evr. 10:5. Cheyne arată că aceasta trebuia să fie varianta preferată de evreii din diaspora, care aşteptau să audă că nu mai trebuie să jertfească animale, neavând instituţia Templului la îndemână (Cheyne 1904: 146). *New International Commentary* (Declaissé/ Jacobson/Tanner 2014: 373) e de părerecă traducătorii Septuagintei n-ar fi ştiut ce să facă cu expresia, de aceea au luat *săpat* drept *reparat*, folosind καταρτίζω, care are, printre sensurile secundare, şi *a repara*. Verbul grecesc apare însă în *Psalmi* doar cu sensul de *a întocmi, crea, alcătui.* Ediţia critică Alfred Rahlfs propune aici o variantă de compromis: ὠτία δὲ κατηρτίσω μοι (aceasta fiind cea preluată şi de Băltăceanu-Broşteanu: *mi-ai întocmit urechi*),bazându-se pe un text *latin* (*Psalterium Gallicanum*[18]), care se presupune că ar fi fost tradus după coloana a cincea a *Hexaplei* lui Origen (ediţia germană contrazice deci aici cu frivolitate codicii antici, ca simple variante). În *Hexapla,*ὠτία era dat nu de Septuaginta, ci de versiunile Aquila, Symmachus şi Theodotius[19]. Mozley avansează ipoteza că în pasajul ἠθέλησας ὠτία, varianta σῶμα ar fi apărut prin mutarea lui ς, de la cuvântul precedent, într-un manuscris fără pauze, alături de τι, care putea semăna cu un μ, iar *săpatul* la care face

[17] *Jertfă şi prinos nu ai voit, dar mi-ai întocmit urechi; arderi de tot şi [jertfă] pentru păcat nu ai cerut. Atunci am zis: Iată, vin. În sulul cărţii este scris despre mine; să fac voia Ta, Dumnezeule, am voit şi Legea Ta este în adâncul inimii mele* (39,7-9).

[18] O revizuire făcută de Ieronim, după un text preexistent, în funcţie de recenzia hexplară a septuagintei. Deşi e considerată în general o mărturie a textului Septuagintei, dependenţa nu era totală, ci uneori textul înclina spre varianta folosită de evrei (Estin 1984: 28, 32, 46).

[19] Cum sesiza Cheyne, care are de altfel mari dubii că originalul ebraic a arătat aici ca în Textul Masoretic (Cheyne 1904: 178-9). Vezi Hexapla: vol. II, 151. *New International Commentary* afirmă greşit că *soma* este „perhaps a variant tradition in LXX", în timp ce *otia* s-ar afla în „all extant LXX mss." (Declaissé/ Jacobson/Tanner 2014: 373) – există, într-adevăr, în Octapla, dar nu pot fi ignorate tocmai versiunile Vaticanus, Sinaiticus şi Alexandrinus.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

referire כָּרָה a fost înţeles ca o *dăltuire*,*modelare*[20] (sau chiar, la limită, s-a încercat traducerea unui pasaj obscur printr-o parafrază, în stilul *obscurum per obscurius*). Totuşi, Apostolul Pavel, care interpretează în sensul: „suntem sfinţiţi prin jertfa trupului lui Iisus Hristos, nu prin jertfele legii" cunoştea, obiectiv şi filologic vorbind, bine textul legii, iar auditoriul său la fel – cum vedem, de altfel, în Evanghelii, unde şi citatele date de Hristos din Septuaginta erau înţelese imediat de auditori – iar Hristos spune, pe de altă parte, deseori că *Psalmii* au vorbit despre El[21].

3. În Ps. 79,14, unde їе́нокъ де́вїèdin *Psaltirea* glagolitică a fost înlocuit ulterior cu ѓедѐне́нньій де́вїй), şi abia *Biblia* din 1688 a profitat, în româneşte, de posibilităţile oferite de expresia greacă[22]μονιὸς ἄγριος – undeμονιός acoperea şi sensul de *porc mistreţ*: „O strică pe ea scroafa din dumbravă, şi ***vier***sălbatec pre ea o păscu." Ca şi în alte locuri[23], traducerea elementelor de faună biblică e dificilă. Prima nelămurire o aduce prima propoziţie a versetului: în loc deσῦς – *porc/mistreţ* – în Biblia de la Frankfurt şi în *Psalterionul* lui Antim apareῦς, mai uşor de tradus ca *scroafă*. Versiunile româneşti anterioare dădeau: *mascur* (manuscrisele rotacizante şi Coresi), *gligan* (corpusul milescian, redat de Manuscrisele 4389 şi 45) şi *vier* – după slavonesculвéпрь (Dosoftei, ulterior preluat şi de Antim). În privinţa animalului din propoziţia a doua, pentru е́нокъ(mai târziuènогъ),dicţionarul Miklosich dă, alături de sensul de *solitar* (*solivagus*), şi două trimiteri: la acest verset din versiunea chiriliană, ca echivalent al luiμονιός,şi la Lev. 11, 13, unde a fost utilizat ca echivalent al lui γρύψ,*vultur pleşuv* sau *zgripţor* (de altfel, tot o specie solitară). Confuzia era deci firească şi, pe lângă traducerea literală (*singuru sălbatecu* – Scheiană; *un□ singur* – Coresi; *sângurat siriap*[24] – Dosoftei; *singurul*/*cel singur sălbatec* – Mss. 45 /4389[25]), întâlnim chiar calcul *inocu*, în ediţia coresiană 1588, sau variaţia *călugăru* la Hurmuzaki, care, se vede, a apelat la Septuaginta, citind μόνιος, ca formă a luiμόνος. În afară de această lectură (admisă, arată C. Alexandre), dicţionarele greceşti dau însă, pe lângă traducerea generică *animal sălbaticsolitar*, particularizarea *mistreţ*[26] – Liddel-Scott citează şi utilizarea alternativă cu σῦςsauῦς. Trebuie menţionat cămονιός, cuvânt impus de *Codex Alexandrinus*, apare în Septuaginta doar aici, pe când varianta din *Vaticanus B*şi *Sinaiticus*, ὄνος ἄγριος (*măgarul sălbatic*), mai poate fi găsită de două ori în (Iov 6,5 şi Ier. 31,6[27]) – dar în contexte diferite, ultimul, potrivit de altfel, conform Textului Masoretic, unei plante – tot siguratice – *tamarinul* (lat. *myrīcē*).

---

[20]„They will have understood *karit*כרית (elsewhere = ὀρύσσειν) in the sense of cutting and shaping" (Mozley 1905: 74).

[21] Mat. 21, 42; 22, 43; 27, 46; Lc. 24, 44 etc. Psalmistul, ca profet mesianic, vorbeşte de aducerea propriei persoane ca jertfă, aşa cum e citat pasajul şi în Evr. 10, 5. E mult mai plauzibil ca evreii să fi scos aluzia la Iisus decât ca Apostolul să fi citat greşit, iar apoi scribii să fi rescris psalmul în favoarea unui creştinism facil, cum ajung să susţină partizanii protestanţi ai autenticităţii Textului Masoretic (v. Jobes-Silva 2000: 97).

[22]ἐλυμήνατο αὐτὴν σῦς ἐκ δρυμοῦ καὶ **μονιὸς ἄγριος** κατενεμήσατο αὐτήν.

[23] Vezi, de pildă cazul *iepurelui* din Ps 103, 19 (la cap. V. 8).

[24]Sinonimul arhaic pentru *sălbatic*.

[25] Formulare nu atât de independentă de tradiţia anterioară – ceea ce arată că în traducerea *Psalmilor*, Milescu a ţinut seama de versiunile existente.

[26] Pentru C. Alexandre, *mistreţ bătrân*. Bailly mai menţionează şi varianta *lup*.

[27]În *Biblia* românească de azi, 48,6.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Bazându-se pe Septuaginta – ediţia Frankfurt, ca *Biblia* din 1688, dar şi pe tradiţia anterioară, Antim prelua deci, în 1710, pentru *Psaltirea* de linie, „O au stricat pre ea vierul din pădure, şi *porcul sălbatec* o au păscut pre ea", pentru ca, în 1957, textul să devină: „A stricat-o pe ea mistreţul din pădure şi porcul sălbatec a păscut-o pe ea." Totuşi, aici, traducerea realizată de F. Bălţăceanu şi M. Broşteanu, va refuza să adopte sensul pur grecesc (deşi se potriveşte aici şi cu principiul ebraic al paralelismului sinonimic), rămânând la o soluţie compatibilă cu Vulgata: *singularis ferus/fiara singuratică*. Redacţia Vulgatei nu garantează însă nici consistenţa cu Textul Masoretic: aceeaşi vagă sintagmă שָׂדַי זִיז apare şi în 49/50,11, unde e redată prin „*universitas/pulchritudo* agri" (LXX dădea ὡραιότης ἀγροῦ – *frumuseţea ţarinii*), iar *Nova, quod movetur in agro*,זִיז fiind o denumire generică pentru mici vietăţi care fac stricăciuni pe câmp – dar care, în acelaşi timp, dau frumuseţea lui.

Exploatarea sensurilor particulare permise de textul grec a fost mereu considerată un exces de către cei de alte tradiţii. Ioan Bălan punea în evidenţă ostentaţia elenismului de la 1688 – în loc de *despre* sau *de*, ***peri*** era tradus cu *pentru* (Bălan 1914: 147). Probabil în aceeaşi logică, iar Francisca Bălţăceanu evită, în recenta traducere, în numele unui compromis filologic, nuanţa grecească, voind să atribuie surselor vechi valoare şi legitimitate egale – deşi nimeni nu garantează că traducerea „medie", a punctului comun, s-ar apropia mai mult de sensul original.

4. În Ps. 103,26, versiunea de linie dădea: „*balaurul acesta, pre care l-ai zidit a-l batjocori pre el*" iar revizuirea din 1957 schimbă: *„ca să se joace în ea* (în mare)", renunţând la tradiţie în virtutea echivocului din ἐμπαίζειν αὐτῷ, speculat anterior şi de ediţiile britanice şi occidentale. Ediţia Bălţăceanu dă în coloană tot *să se joace în ea*, şi lasă doar în subsol varianta: *să Te joci cu el*. E drept, şi יָם (marea) e de genul masculin, ca şi Leviatanul לִוְיָתָן, astfel că sufixul pronominal masculin ו-nu lămureşte nimic – la fel, nici latinescul *ei* sau grecescul αὐτῷ. Vedem însă că uneori infinitivul are, într-o succesiune de verbe, valoarea formei verbale precedente (Rom. 12,15), iar Votaw (1986: 57) arată că în Vechiul Testament, chiar dacă cel mai adesea indică scopul, infinitivul arată, în 385 de situaţii, *rezultatul* şi, în multe situaţii, abilitatea de a face ceva (*ibidem*: 26) – iar Thackeray (1909: 54) mai pune în evidenţă utilizarea, în Septuaginta, a infinitivului şi cu valoarea participiului grecesc (*cel care*…). Chiar şi în Ps. 122,2, vedem nuanţa de consecinţă – a fel, în 111,7. De asemenea, în psalmul precedent (102,20), infinitivulἀκοῦσαι cere un *şi* ca legătură: faceţi cuvântul Lui *şi* auziţi glasul cuvintelor Lui, exprimând în acelaşi timp o consecinţă şi o abilitate. Desigur, a te juca cu Leviatanul nu e foarte departe ca sens de ideea unui Leviatan jucăuş, care face plăcere Creatorului lui (v. şi Mihăilă 2009), dar, dincolo de echivocul poeziei ebraice, sensul care s-ar potrivi mai mult într-o traducere ar fi (cel puţin în direcţia tradiţiei), cel exprimat de Psaltirea de linie, şi care ar putea fi reformulat: „balaurul acesta pe care Tu l-ai zidit *şi îl iei în râs*."

5. Unul din reproşurile pe care Părintele David i le făcea lui Cornilescu e că traducea, în Luc. 16:23, pe ᾅδηςnu prin *iad*, ca în vechea tradiţie, ci cu un echivalent al lui שְׁאוֹל: *locuinţă a morţilor* – concept vag, ce nu face decât să susţină concepţia adventistă despre inexistenţa

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

iadului[28]. Aici sugestia nu venea din ediţiile britanice anterioare (care au tradus, toate, *iad*), ci în principal de la Segond: *le séjour des morts*. Darby dădea şi el *hades* (cu minusculă), şi totuşi traducerile mai noi au creat o adevărată tradiţie occidentală, de a evita *hell*-ul din KJV – echivalent al lui *inferno* din Vulgata – şi de a căuta un echivalent al conceptului ebraic: English Standard Version, American şi New American Standard Bible au ales *Hades* (cu majusculă), New American Bible, *the netherworld,* iar Common English Bible, *the place of the dead*. În Psalmi, această manieră de traducere ajunge să exprime o întreagă filozofie legată de moarte, cu tente pe alocuri anti-creştine. În 6:6, pasajul era oricum dificil, căci formularea greacă echivocă (ὅτι οὐκ ἔστιν ἐν τῷ θανάτῳό μνημονεύων σου ἐν δὲ τῷᾅδῃ τίς ἐξομολογήσεταί σοι), permite, cum observă, în notă, ediţia Băltăceanu-Broşteanu – chiar dacă ea preferă, în coloană soluţia mai apropiată de textul ebraic[29]), şi o interpretare creştină (Băltăceanu: 52), speculată de *Psaltirea* de linie românească (deşi versiunile mai vechi o ignorau): *Că nu este întru moarte cel ce Te pomeneşte pe Tine*.

Formularea apropiată de versiunea masoreţilor (כִּי אֵין בַּמָּוֶת זִכְרֶךָ בִּשְׁאוֹל מִי יוֹדֶה־לָּךְ) apăruse în româneşte, în ediţiile britanice începând din 1863: *„Căci în moarte nu se pomeneşte de Tine”*, interpretată de exegeţii protestanţi în sensul rugăciunii lui Iezechia (Is. 38:18)[30], iar formularea lui Cornilescu era: *„Căci cel ce moare nu-şi mai aduce aminte de Tine; şi cine Te va lăuda în locuinţa morţilor*?” (fidel versiunii Segond: „Car celui qui meurt n'a plus ton souvenir; Qui te louera dans le séjour des morts?”)

6. În versetul 32,17, Psaltirea de la Bălgrad (1651), traducea, den izvod jidovesc: ***Minciună*** *e calul în spăsenie, în mulţimea vârtutei lui nu va mântui*. Nu urma Nova, căci ar fi trebui să avem *mincinos,* conform expresiei ***fallax*** *equus ad salutem*, ce corespundea şi formei din Vulgata–Psalterium Gallicanum şi Septuaginta, **ψευδὴς** ἵππος εἰς σωτηρίαν (şi care era moştenită de altfel şi din slavonă[31], acolo unde se folosea adjectivul de gen masculin лъжъ, nu substantivul лъ́жа), ci se preferă vocalizarea substantivală din transcrierea masoretică – שָׁקֶר. La fel va face şi Bălţăceanu, alegând o legătură forţată cu versiunea ebraică: nici *mincinos,* nici *fals*, nici *amăgitor*, ci “amăgire e calul”. *În* nu îl traduce însă pe לְ(mai degrabă corespondent al latinescului *ad*), ci pe въ, care, conform lui Miklosich, e echivalent atât cu εἰς, cât şi cu ἐν, şi în latineşte, cu *in*. De aceea, în traducerile anterioare aveam aici *în,* pe care abia Dosoftei l-a schimbat, după modelul său latin, cu *la*. Iar Bălţăceanu-Broşteanu dau *pentru*.

În partea a doua a versetului, între Nova şi Vulgata apare o diferenţă de diateză: *in abundantia autem virtutis suae non salvabit/salvabitur*. Septuaginta (cu οὐ σωθήσεται) şi

[28]Aceasta este teza propovăduită de adventişti, care dau credit traducerii lui Cornilescu, deşi acesta s-a opus adventiştilor, prin traduceri polemice la adresa lui Hellen White şi a respectării sâmbetei.
[29]*Căci nu este întru moarte cine să Te pomenească; iar în lăcaşul morţilor, cine Îţi va aduce mulţumire?*
[30] Vezi Cheyne 1904: 19. Iar *New International Commentary* vede în LXX doar sensul „nimeni nu îşi aduce aminte de Tine” (Declaissé/ Jacobson/Tanner 2014: 103), neluând în calcul sensul din *Psaltirea* de linie.
[31] Coresi (1577) avea: Mincinos calul în spăsenie. În multă sila sa (1588: În mulţimea puterei sale) nu se spăseşte. Dosoftei (1680): Mincinosu-i calul la mântuit, cu mulţâmea dară a puterii sale nu s-a mântui. Ms. 4389: Mincinos calul întru mântuire, şi nu se va mântui întru mulţimea puterii sale. Apoi, Biblia 1688 şi Ms. 45: Mincinos e calul spre mântuire, şi cu mulţimea tăriei lui nu să va mântui.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Psaltirea slavonă, cu forma verbală reflexivă не спасе́тсѧ, erau conforme cu fraza despre uriaş din versetul anterior, şi cu o anumită nuanţă dogmatică. Nova, preluată de ediţia 1651, respecta valoarea intensivă a formei verbale pielיְמַלֵּטלֹא. Băltăceanu-Broşteanu aleg însă, corect: *nu va afla scăpare*[32].

7. Traducera din 57, 9, „mai nainte până ce vor cunoaşte spinii voştri *ramnul* (notă de subsol: *Adecă: păducelul*)"/*ramnul* e preluat de Filotei din versiunea 1819 cu tot cu notă, iar de ediţiile Şaguna şi 1914, fără ea. În *Septuaginta* Rahlfs era „πρὸ τοῦ συνιέναι τὰς ἀκάνθας ὑμῶν τὴν **ῥάμνον**", iar ῥάμνος(planta ghimpoasă din Jud. 9, 14) a fost preluat ca atare de Antim şi Damaschin, ca în *Vulgata* (*ramnus*). Tradiţia ulterioară va urma linia traducerilor apusene: *before your pots feel the thorns, green or burning* (Darby). În 1957, avem „înainte de ce spinii voştri se vor aprinde", iar din 1968, „înainte ca spinii voştri să se aprindă". Versiunea Băltăceanu-Broşteanu are o formă apropiată: „înainte ca spinii voştri să ajungă rug". Continuarea e însă, în Rahlfs, ὡσεὶ ζῶντας ὡσεὶ ἐν ὀργῇ καταπίεται **ὑμᾶς**, diferită de cea din *Codex Sinaiticus* şi în *Psalterion*-ul lui Antim, găsim αὐτούς, în loc de ὑμᾶς. Băltăceanu încearcă deci ***vă** va înghiţi de vii ca întru mânie*, în loc de ***îi***, cum aveau versiunile ortodoxe precedente, recunoscând în nota de subsol că e un *text dificil*.

8. Ediţia biblică din 1819, publicată de Societatea Biblică Rusă, agenţiea *British and Foreign Bible Society*, modifică, în 140,8, în loc de „auzi-să-vor graiurile meale, că *au putut*", „*s-au îndulcit*", (termen pe care îl folosea şi Samuil Micu, în 146,1), iar intervenţia e preluată atât de Filotei cât şi de Şaguna. E drept, în *Psaltirionul* tipărit de Antim în 1697 aveam ἠδύνθησαν (de laἡδύνω –*a îndulci, a condimenta*), urmând *Biblia* de la Frankfurt (care aminteşte totuşi în subsol de varianta ἠδύνηθησαν – de la δύναμαι, *a putea* – prezentă în *CodexAlexandrinus;* diferenţa apare şi între *Vulgata* şi *Nova*). Antim traduce totuşi *că au putut* (iar Damaschin preia această formă),deşi în1651 era *dezmierdate*, iar în 1688 – *să îndulciră*. Ediţia Băltăceanu-Broşteanu dă: „vor auzi cuvintele mele, *pentru că erau dulci*". Indiferent care soluţie e cea corectă, vechea tradiţie ar fi meritat măcar o notă de subsol.

9. Se pot spune şi destule lucruri pozitive despre această versiune. Ea nu urmăreşte să fie atât literară, cât fidelă. În 78,1, evident, avem acum *templu*, în loc de *biserică*, iar traducerea e exactă în multe locuri, precum *nenorocire* în 90,6 pentru *întâmplare* (σύμπτωμα), *ţie se va împlini juruinţă*, în 64,2, în loc *ţie se va da rugăciune* (σοὶ ἀποδοθήσεται εὐχη) şi găseşte o variantă seacă, foarte nimerită, în 61,10[33]:

---

[32] Versetul este aşadar : Amăgire e calul pentru izbăvire, cu toată mulţimea puterii lui nu va afla scăpare.

[33] Un pasaj greu de tradus atât din elină, cât şi din ebraică. Nemulţumiţi de versiunea de linie din 1914 (*mincinoşi fiii oamenilor, **în cumpene a face strâmbătate ei din deşertăciune, împreună***), revizorii de la 1957 dădeau o altă variantă (*…în balanţă, toţi împreună sunt deşertăciune*), încercând să redea formularea ebraică (כָּזָב בְּנֵי אִישׁ בְּמֹאזְנַיִם לַעֲלוֹת הֵמָּה מֵהֶבֶל יָחַד), unde *suflarea, vaporul de aer* e interpretat ca *deşertăciune* (sau *nimic*, la Nicodim). Şi traducerile latineşti diferă clar aici: *in stateris ut decipiant ipsi de vanitate in id ipsum* – Vulgata/*in stateram si conscendant, super fumum leves sunt omnes* – Nova. Sensul din ebraică e mai filosofic (şi s-ar potrivi cu Daniel 5, 27), totuşi nu mai avem, ca echivalent al lui ψευδὴς, pe שֶׁקֶר din 32,17, cu nuanţa lui de *neputincios*, de *zădărnicie*, ci pe כָּזָב, care acoperă mai degrabă noţiunile de *nesinceritate, înşelătorie*, chiar *idolatrie* (v. Ps. 4,2, 77,40, 115,2).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Versiunea NEC	LXX
…mincinoşi fiii oamenilor, cu cântarele cu care înşală. Ei sunt dintru deşertăciune toţi laolaltă.	ψευδεῖς οἱ υἱοὶ τῶν ἀνθρώπων ἐν ζυγοῖς τοῦ ἀδικῆσαι αὐτοὶ ἐκ ματαιότητος ἐπὶ τὸ αὐτό

10. În 67,14, e tradus textul în sine, dând interpretările doar în nota de subsol (de altfel, informaţia bogată din note e un plus cărturăresc al acestei ediţii), iar în 67,7 *singuraticii* nu sunt „însuraţi" de traducătoare[34] (în general, compromisuri cu versiunile vestice nu se fac fără măcar o bază textuală rezonabilă).

11. *Biblia* de la 1819 schimbă, în traducere:„*frumseaţe* în dreapta ta până în sfârşit"/*desfătare*(15, 11); *frumuseaţe,* prezent şi la Damaschin, Antim şi ediţia 1688 (*frumsăţări*) va fi preluat de ediţiile Filotei, 1914 şi 1957, deşi *desfătare,* preluat de Şaguna, reda mai bine grecescul τερπνότητες –*plăcere* (el reapare în traducerea Bălţăceanu-Broşteanu).

12. În versetul Ps. 30, 24, Traducătorul are aici de ales între versiunea greacă καὶ ἀνταποδίδωσιν τοῖς **περισσῶς** ποιοῦσιν ὑπερηφανίαν, redată, în ediţia 1914[35]: „Domnul *răsplăteşte celor ce* ***de prisosit*** *fac mândrie*" şi cea ebraică (וּמְשַׁלֵּם עַל־יֶתֶר עֹשֵׂה גַאֲוָה), unde ordinea cuvintelor (ca de altfel şi în slavonă) pare[36] că dă un alt sens, redat de ediţia 1957: „răsplăteşte celor ce se mândresc, *cu prisosinţă*" – la fel ca în multe versiuni occidentale, şi la Cornilescu („pedepseşte *aspru* pe cei mândri") şi tradiţia britanică, de la Aristia („răsplăteşte *cu prisos"*), urmată de ediţiile Gala Galaction („pe cei mândri îi pedepseşte *aspru*") şi Nicodim Munteanu („celor mândri le plăteşte *cu vârf*"). Bartolomeu Anania încerca chiar să combine versiunile distincte. Versiunea aleasă de Bălţăceanu-Broşteanu e cea corectă: „le plăteşte celor care *peste măsură* se trufesc".

13. În 87:11 unde Cornilescu a dat „sau se scoală morţii să te laude?" – soluţie adoptată, din păcate, şi de ediţia ortodoxă 1957: „Sau cei morţi se vor scula şi te vor lăuda pe tine", traducerea tradiţională ortodoxă era: „Au *doftorii* vor scula şi se vor mărturisi ţie?", diferenţa flagrantă fiind susţinută aici de deosebirea dintre textele ebraic (אִם־רְפָאִים יָקוּמוּ יוֹדוּךָ סֶלָה) şi grecesc (ἢ ἰατροὶ ἀναστήσουσιν καὶ ἐξομολογήσονταί σοι) – ultimul, ignorat de bibliştii protestanţi drept o eroare a Septuagintei, deşi formularea ebraică e contrară doctrinei învierii, deci formula

---

[34] Unele versiuni occidentale bazate pe Textul Masoretic şi Nova, deformau în 67/68,7 textul אֱלֹהִים מוֹשִׁיב יְחִידִים בַּיְתָה – *Dumnezeu face să locuiască cei singuratici în casă* (ὁ θεὸς κατοικίζει μονοτρόπους ἐν οἴκῳ), echivalentul *in domo* fiind tradus, printr-o forţare a lui בַּיִת, de versiunea King James 1611 *in families* (şi la Geneva 1499 găseam, dus mai departe, sensul antimonahal prezent de altfel în Textul Masoretic: *God maketh the solitarie to dwell in families* (…) *but the rebellious shall dwell in a dry land*). În *Psaltirea* de la Bălgrad (1651), găseam sensul *în familii*, redat mai direct, prin traducerea liberă: *Dumnezău-i Carele sălăşluiaşte pre cei singuri* ***în fămeaie***, dând în margine două note: echivalentul *în casă*, şi explicaţia, în direcţia nunţii: *cei sânt fără fămeaie, ei dobândesc fămeaie*. Continuarea era şi ea în aceeaşi direcţie, contrară Septuagintei, unde pasajul e unul de mângâiere pentru monahi: *iară îndărăptniciivor sălăşlui la în loc secetos.*

[35] Versiunea de linie, preluată din Biblia 1688 şi Ms. 45.

[36] Deşi mai găsim în Textul Masoretic יֶתֶר – *ieter* (excesiv) şi antepus: în Is. 56, 12, יֶתֶר מְאֹד are sensul ***cu mult mai*** *mult* (***încă şi mai*** *rău* – Cornilescu).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Septuagintei trebuia să fi fost adoptată cu bună ştiinţă, nu din vreo greşeală de citire[37]. *Morţi* era şi la Aristia, iar, după 1863, când se încearcă „Figurele celle întunecóse scula-se-vor şi vorŭ lăuda pre tine?"[38], se adoptă, în 1866, „ori umbre scula-se-vor şi te vor lăuda", care rămâne la 1867 („Sculase-vor umbre, ca să te laude?"), şi până la Niţulescu – care are tot „umbrele". Versetul punea deci o problemă delicată, pentru că o traducere prea directă a Septuagintei ar putea induce ideea că Biblia incriminează medicina. Ediţia Bălţăceanu-Broşteanu găseşe o soluţie ingenioasă, dând: „Sau *vindecătorii* îi vor ridica şi-ţi vor aduce laudă?" – lăsând netranspusă doar nuanţa impersonală a lui ἐξομολογήσονταί.

Acknowledgements:
This work of Călin Popescu was supported by Project SOP HRD - PERFORM /159/1.5/S/138963

BIBLIOGRAPHY:

Anania 2001a: *Biblia. Ediţie jubiliară a Sfântului Sinod* (tr., introd. şi postfaţă Bartolomeu Anania), IBMBOR, Bucureşti, 2001.

Anania 2011: *Biblia cu ilustraţii,* Jurnalul Naţional –Litera, Bucureşti, 2011 (introd. şi postfaţă Bartolomeu Valeriu Anania).

Ἀνθολόγιον, Snagov, 1697, (B.A.R. CRV 106)

A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, Hachette, Paris, 2000.

Bălţăceanu 2006: *Septuaginta* (ed. C. Bădiliţă, F. Bălţăceanu, M. Broşteanu), vol. IV/I (trad. şi introd. de Francisca Bălţăceanu şi Monica Broşteanu), Colegiul Noua Europă - Polirom, Bucureşti, Iaşi, 2006.

BDB: F. Brown, S. R. Driver, C. Briggs, *A Hebrew and English Lexicon of the Old Testament*, Houghton Mifflin, Boston-New York, 1907.

Biblia, Ediţia Sfântului Sinod, Tipografia Cărţilor Bisericeşti, Bucureşti, 1914.

Biblia de la Blaj, 1795, (ed. şi postfaţă de Ioan Chindriş), ediţie jubiliară, Napoca Star - Tipografia Vaticana, Cluj - Roma, 2000.

Biblia, IBMBOR, Bucureşti, 1968, 1988 şi 2014

Biblia, Societatea Biblică Rusă, Sankt Petersburg, 1819.

[37] Chiar ortodoxul Pentiuc spune, totuşi, că de fapt „umbre" era mai inteligibil în text, fără a ţine seama că susţine astfel o argumentaţie împotriva Învierii. El îl citează pe Augustin, acuzându-l hazardat că avea o veneraţie exagerată pentru Septuaginta, când acesta arăta corect că traducătorii au intuit, sub puterea inspiraţiei, sensul originar al Psalmului. Comentatorul român era însă influenţat de Biblia de la 1968, cum recunoaşte (Pentiuc 2014: x, 76-7). Sensul Psalmului era, evident, că medicii (într-un înţeles nu departe de vraci şi îmbălsămători – Fac. 50:2), nu puteau ridica un om căzut, într-o manieră care l-ar fi glorificat pe Dumnezeu: „Sau doctorii vor scula, *pentru ca oamenii să Te laude*?" – nuanţa impersonală subînţelege un "oamenii" în Ps. 87 (*să te laude*) ca şi la Ioan 15,6 (variante echivalente ar fi: *ca să fii lăudat*/*spre lauda Ta*). Termenul רָפָאsau ἰατρός apare, de altfel, în Vechiul Testament nu cu sensul pozitiv al medicului de azi (şi din Sir. 38, 1), ci mai degrabă ca un slujitor al amăgirilor şi adversar al adevăratei religii, al credinţei în Dumnezeu: 2 Par. 16, 12 Iov 13, 4, Ier. 8, 22. (Trăitor în SUA, Pentiuc, face, de altfel, şi alte concesii îndoielnice iudaismului, spunând de pildă că slujbele ortodoxe ar avea pasaje antisemite – nevazând caracterul simbolic, pozitiv şi negativ, al „iudeului" din textul liturgic.)

[38] 1863 are şi în loc de *iad*, la 16:10, „imperiulŭ morţei", iar la 6:6, „mormêntŭ".

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Biblia, trad. Cornilescu, Societatea Evanghelică Română, 1921, şi *Bibliile* „Britanice" 1871, 1874, 1911, 1921, 1924 şi 1931, Biblia GBV 1990, Biblia NTR 2007.

Biblia adecă Dumnezeiasca Scriptură 1688, ediţia jubiliară, IBMBOR, Bucureşti, 1998.

Biblia Hebraica Stuttgartensia, Deutsche Bibelgeselshaft, Stuttgart, 1997.

Biblia Sacra Vulgatae Editionis, Veneţia, 1710.

Biblia Sacra Psalmi, trad. C. Aristia, Societatea Ierografică Bretanică şi Streină, Bucureşti, 1859.

Bibliia, (ed. şi prefaţă Andrei Şaguna), Tipografia Episcopiei Ardealului, Sibiu, 1856-1858.

The Biblical Qumran Scrolls, ed. Eugene Ulrich, Brill, Leiden-Boston, 2010.

Bibliea, vol. III, Tipografia Sfintei Episcopii, Buzău, 1855.

Biblia Hebraica Stuttgartensia, Deutsche Bibelgeselshaft, Stuttgart, 1997

Biblia Sacra, Psalmi (trad. C. Aristia), Societatea Ierografică Bretanică şi Streină, Bucureşti, 1859.

Biblia, Ediţia Sfântului Sinod, Tipografia Cărţilor Bisericeşti, Bucureşti, 1914.

Galaction/Radu 1938: *Biblia* (prefaţă de Gala Galaction şi Vasile Radu), Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", Bucureşti, 1938.

Бі҃блїа, Въ сѵ̑нода́льной тѵ̑пографі́и, Moscova, 1894.

Бѣ҃блѣя, Ѣ́здаиѣе Московской Патрѣархѣѣ, Moscova,1956.

Biblia, Donetk, 2002 (retipărirea ediţiei 1900 a versiunii 1751)

Biblia Sacra Vulgata, German Bible Society, 2007.

Candrea 1916: *Psaltirea Scheiană comparată cu celelalte Psaltiri din sec. XVI şi XVII traduse din slavoneşte* (ed. şi introd. I. A. Candrea), Socec, Bucureşti, 1916.

Cartea Psalmilor, Societatea Biblică Britană şi Străină, Goldner, Iaşi, 1867.

Cartea Psalmilor, Societatea Biblică Britană şi Esternă, Weiss, Bucureşti, 1866.

Cartea Psalmilor, trad. D. Cornilescu, Societatea Evanghelică Română, Bucureşti, 1920.

Cartea Psalmilor – Sefer Tehilim (trad. Liviu Pandrea), Viaţa Creştină, Cluj, 1993.

Ceaslov, IBMBOR, Bucureşti, 1973

Ciorănescu 2002: Alexandru Ciorănescu, *Dicţionarul etimologic al limbii române* (ed. Tudora Şandru Mehedinţi şi Magdalena Popescu Marin), Saeculum I.O., Bucureşti, 2002.

Codex Alexandrinus – photographical facsimile, British Museum, Londra, 1957.

Codex Sinaiticus (*typographical facsimile*), Leslie McFall, Cambridge, 2006.

Codex Vaticanus B, Instituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999.

Darlow-Moule: T. H. Darlow, H. F. Moule, *Historical Catalogue of Printed Bibles*, vol. II, part IV, British and Foreign Bible Society, London, 1923.

Dicţionar latin-român, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1962.

Bianu 1887: Dosoftei, *Psaltirea în versuri. Publicată de pe manuscrisul original şi de pe ediţiunea dela 1673* (ed. şi introd. I. Bianu), Ediţiunea Academiei, Bucureşti, 1887.

Τής Θειας Γραφής, Frankfurt, 1696 (online, prin Frankfurt Münchener DigitalsierungsZentrum Digitale Bibliothek)

Good News Bible, Bible Societies/Harpercollins, 1994.

Th. Iordănescu, *Dicţionar latin-român* (revizuire de M. Diaconescu şi A.-C. Halichias), 2003.

Koehler-Baumgartner: L. Koehler, W. Baumgartner, *The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament, Brill, Leiden*, New York, Köln, 1994.

H. Liddell, Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, Harper & Brothers, New York, 1883.

Midrash: *The Midrash on Psalms*, trad. William Braude, New Haven, Yale University Press, 1959.

T.A. Lysaght, *Old Church Slavonic (Old Bulgarian) – Middle Greek – Modern English Dictionary*, Brüder Hollinek, Wien, 1983.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Fr. Miklosich, *Lexicon Palaeoslovenico-Graeco-Latinum*, Viena, 1862-1865.

Monumenta Linguae Dacoromanorum. Biblia 1688, Pars XI, Editura Universităţii „Al. I. Cuza" Iaşi, 2003

Nicodim 1944: *Biblia* (trad. şi introd. Nicodim Munteanu), IBMBOR, Bucureşti, 1944.

Noul Testament „britanic" (cu Psalmii), BFBS, 1859, 1863, 1867, 1871, 1875, 1877, 1881, 1917.

New Testament and Psalms in Church Slavic, Ostrog, 1580 (Darlow & Moule 8369, Bible Society, Cambridge University Library

Origen 1875: *Origenis Hexaplorum*, Frederick Field (ed.), Clarendonianus, Oxford, 1875.

The Ostroh Bible 1581 (A Facsimile), St Andrews College, Winnipeg, 1983.

R. Payne Smith, *A Compendious Syriac Dictionary* (ed, J. Payne Smith), Clarendon Press, Oxford, 1903.

The Peshitta Psalter, According to the West Syrian Text (ed. William Emery Barnes), Cambridge University Press, 1904.

Programele *Bible Works* 9 şi *STEP Bible* 2.0.

Psalmii, Societatea Ierografică Britanică şi Străină, Tipografia Stephan Rassidescu, Bucureşti, 1863.

Psalms in Greek according to the Septuagint (ed. Henry Barclay Swete), Cambridge University Press, 1896.

Psaltirea, IBMBOR, Bucureşti, 1957

Psaltirea Râmnic, 1725 (B.A.R., CRV 186)

Psaltirea Târgovişte, 1710 (B.A.R., CRV 161 B)

Psaltire (tr. în versuri de Dosoftei), Uniev, 1673 (CRV 65).

Psaltirea (trad. Gala Galaction şi Vasile Radu), Editura IBBOR, Bucureşti, 1929.

Psaltirea (trad. Ioan Prale), Braşov, 1827 (CRV 1322).

Psaltireade la Alba Iulia 1651 (ed. Mihai Moraru, Alexandra Moraru şi Mihai Gherman, Ed.

Psaltireade'nţăles (tr. Dosoftei), Iaşi, 1680 (B.A.R., CRV 70).

Psaltirea de'nţăles (ed. şi introd. Mihaela Cobzaru), Demiurg, Iaşi, 2007.

Psaltirea lui David, trad. Calomira de Cimara, Lumina Moldovei, Iaşi, 1923.

Psaltirea Scheiană comparată cu celelate Psaltiri din sec. XVI şi XVII traduse din slavoneşte, ed. I.-A. Candrea, Socec, Bucureşti, 1916.

Psaltirea slavonă, Mediaprint, Piteşti, 2015.

Reîntregirea, Alba Iulia, 2001

Psaltirea Hurmuzaki (ed. şi introd. I. Gheţie şi M. Teodorescu), Ed. Academiei, Bucureşti, 2005.

Psaltirea Scheiană (1482) (ed. I. Bianu), Ediţiunea Academiei, Bucureşti (1889)

Sander-Trenel: N. Sander, I Trenel, *Dictionnaire Hebreu-Français*, B.A.I., Paris, 1859

Septuaginta (ed. A. Rahlfs), German Bible Society, 1935

Septuaginta, vol 1 (ed. C. Bădiliţă, F. Băltăceanu, M. Broşteanu, D. Sluşanschi), vol. 4 (ed. C. Bădiliţă, F. Băltăceanu, M. Broşteanu), Colegiul Noua Europă – Polirom, Bucureşti, 2004, 2006

Sânta Scriptură a Vechiului Testament, Tomul al Doilea, Societatea Biblică Britană şi Străină, Goldner, Iaşi, 1867.

Sfânta Scriptură, Institutul Biblic, Bucureşti, 1936.

Toma 1976: Coresi, *Psaltireaslavo-română (1577)* (ed. şi introd. Stela Toma), Editura Academiei, Bucureşti, 1976.

Ursu 1974: Dosoftei, *Psaltirea în versuri* (ed. şi introd. N.A. Ursu), MMS, Iaşi, 1974.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Vinereanu 2008: Mihai Vinereanu, *Dicţionar etimologic al limbii române. Pe baza cercetărilor de indo-europenistică*, Alcor Edimpex, Bucureşti, 2008.

Alter 2007: Robert Alter, *The Book of Psalms. A Translation with Commentary*, W.W. Norton & Company, New York, London, 2007.

Bădiliţă 2004a: Cristian Bădiliţă, *Eveniment editorial: Septuaginta în limba română (I)*, în *România literară*, nr. 10/17.03.2004, pp. 18-19.

Bădiliţă 2004b: Cristian Bădiliţă, *Eveniment editorial: Septuaginta în limba română (II)*, în *România literară*, nr. 11/ 24/03/2004, pp. 18-19.

Bădiliţă 2004c: Cristian Bădiliţă, Notă asupra traducerii, în Septuaginta, vol 1 (ed. C. Bădiliţă, F. Bălţăceanu, M. Broşteanu, D. Sluşanschi), NEC/Polirom, Bucureşti, 2004.

Bălţăceanu/Broşteanu 2004: Francisca Bălţăceanu şi Monica Broşteanu, *Septuaginta şi Textul Masoretic*, în *Septuaginta*, vol. 1 (ed. C. Bădiliţă, F. Bălţăceanu, M. Broşteanu, D. Sluşanschi), NEC/Polirom, Bucureşti, (2004), pp. 23-29.

Bratcher/Reyburn 1991: Robert Bratcher, William Reyburn, *A Translator's Handbook on The Book of Psalms*, United Bible Societies, New York, 1991.

Monica Broşteanu, Francisca Bălţăceanu, *Cele mai frumoase povestiri din Biblie* (*Cuvânt înainte* de Andrei Pleşu), Humanitas, Bucureşti, 2013.

Ignacio Carbajosa, *The Character of the Syriac Version of Psalms* (tr. Paul Stevenson), Brill. Leiden-Boston, 2008.

George Cansdale, *Animals of Bible Lands*, Paternoster Press, 1970.

Cheyne 1904: T. K. Cheyne, *The Book of Psalms, Translated from a Revised Text with Notes and Introduction*, Kegan Paul, London, 1904.

Conţac 2011: Emanuel Conţac, *Tradiţia biblică românească. O prezentare succintă din perspectiva principalelor versiuni româneşti ale Sfintei Scripturi*, în *Studii Teologice*, 2011, nr. 2, pp. 159-245.

David 1957: P. I. David, *„Biblia" britanică (a lui D. Cornilescu), o traducere favorabilă prozelitismului sectant*, în *Glasul Bisericii* XLVI (1957), nr. 9 (septembrie-octombrie), pp. 23-40.

Declaissé/Jacobson/Tanner 2014: Nancy Declaissé-Walford, Rolf. A. Jacobson, Beth Laneel Tanner, *The New International Commentary on the Old Testament.The Book of Psalms*, Eerdmans, Grad Rapids/Cambridge, 2014.

Estin 1984: Colette Estin, *Les Psautiers de Jérôme*, San Girolamo, Roma, 1984.

Jobes/Silva 2000: Karen Jobes, Moisés Silva, *Invitation to the Septuagint*, Baker Academic, Grand Rapids, Michigan, 2000.

Mihăilă 2009: Alexandru Mihăilă, *Balaurul „Jucăuş". Despre Psalmul 103. 27*, în *Ziarul Lumina*, 6 august 2009.

Mozley 1905: F. W. Mozley, *The Psalter of the Church. The Septuagint Psalms Compared with the Hebrew*, Cambridge University Press, 1905.

Pentiuc 2014: Eugen Pentiuc, *The Old Testament in Eastern Orthodox Tradition*, Oxford University Press, New York, 2014.

Călin Popescu, *Istoricul celui mai stabil text literar românesc. Studiu comparativ asupra ediţiilor „Psaltirii Naţionale"*, în *Literature, Discourse and Multicultural Dialogue*, vol. III, 2015 (Sectiunea: *Language and Discourse*), pp. 961-973.

Prayer 2006: *PrayerBook*/*Προσευχηταρι*,GreekOrthodoxMetropolisofToronto, 2006.

W.E. Shewell-Cooper, *Plants and Fruits of the Bible*, Darton, Longman&Todd, Londra, 1962.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Thackeray 1909: Henry John Thackeray, *AGrammar of the Old Testament in Greek According to the Septuagint*, University Press, Cambridge, 1909.

Votaw 1896: Clyde Votaw, *The Use of the Infinitive in Biblical Greek*, Chicago, 1896.

Andrzej Walicki, *The Political Heritage of the 16th Century and its Influence on the Nation-building Ideologies of the Polish Enlightenment and Romanticism*, în*The Polish Renaissance in its European Context* (ed. Samuel Fiszman) Indiana University Press/Bloomington and Indianapolis, 1988, pp. 34-60.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

TYPES OF FEMINITY CONFLICTS IN HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU'S NOVELS

Teodora Georgiana Amza
PhD Student, Pitești

Abstract: The inner conflict of the woman is a highly complex process, analysed in the author's novels, the more the manifesting itself and in the form of conflict with his own sexual identity, as well as in the form of conflict with his own conscience. Hortensia Papadat-Bengescu describes almost all symbolic relations female and persoanjelor that always are conflicting. The author has a style of aggressive behavior, highlight them conflict, regardless of their education and the financial situation of female characters. Also, in addition to the traditional conflicts, which are dealt with from a new perspective and in other contexts economic and socio-cultural conflict with men and conflict with rivals, we conflict with traditions and social conventions.

Keywords: conflict, characters, aggressive behavior , financial situation, education .

Hortensia Papadat-Bengescu scrie cu un fel de îndârjire, obsedată mai ales de mizeria morală și fiziologică, astfel apare senzația unei literaturi „nerealiste". Există prea multă promiscuitate în romanele ei, parcă e prea puțină lumină, citându-l pe Mircea Zaciu, în „Masca geniului": „…pune în circulație o lume teratologică, cu rațiunea obnubilată sau servind exclusive țeluri abjecte. Naturi malefice, eroii ei, dezumanizați prin snobism sau convenție social, sensibilități maladive sau de-a dreptul monstruoase, își țes existența în lumina crepusculară unei societăți agonice.".[1]

Conflictul interior al femeii este un proces extrem de complex, analizat în romanele autoarei noastre, cu atât mai mult manifestându-se și sub forma conflictului cu propria identitate sexuală, cât și sub forma conflictului cu propria conștiință. La personajele feminine unde domină tipul de conflict cu propria identitate sexuală avem pe Nory, Mini și Mika-Lé, iar de cealaltă parte antrenate în conflictul cu propria conștiință o avem în prim plan pe Lenora, prin imoralitatea ei va aduce dezechilibrul în casa lor, a ei cu Doru Hallipa.

Hortensia Papadat-Bengescu descrie aproape simbolic toate relațiile persoanjelor feminine și care întotdeauna sunt conflictuale. Autoarea are un stil de a le evidenția comportamentul agresiv, conflictual, indiferent de educația și situația financiară a personajelor feminine. Există și conflicte dramatice, eroinele în conflict cu propriii copii, de exemplu Lenora cu Mika-Lé sau Lenora cu Coca-Aimée, Lina cu Sia, etc. De asemenea, pe lângă conflictele tradiționale,care sunt tratate dintr-o nouă perspectivă și în alte contexte economice și socio-

[1]Mircea Zaciu, *Masca geniului*, Editura pentru Literatură, 1976, pp. 198-220

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

culturale, conflictul cu bărbații și conflictul cu rivalele, avem și conflictul cu tradițiile și convențiile sociale.

Așadar, cum spuneam, personajul cel mai evident în conflict cu propria identitate sexuală este Nory Baldovin: „partizană a libertății, pe vremuri teoreticiana din originalitate a liberalului schimb amoros… se bucura că e vrigină, își simți cu plăcere trupul de adolescent. Între două riscuri tot mai bine așa… Da, prefer să nu aibă niciun sex: nici femeie, nici bărbat, cum o tachina, pe vremuri, Caro, jignit de refuzul cu care nu era deprins.”. [Bengescu, Rădăcini] Între Nory și Caro avusese loc un flirt inocent, în studenție, dar în final ea îl refuză și regretele vor apărea mai târziu printr-o gelozie mascată de pornirile ei feministe împotriva lui Mado și a Diei.

Cuvintele pe care le aude Nory de la Caro: „Ești băiat bun, frate-miu.” [Bengescu, Rădăcini] sunt ca de recunoaștere a unor calități specific masculine, și anume discreția, loialitatea, curajul, lipsa de prejudecăți.

Mini din „Fecioarele despletite” care este problematică în descoperirea adevăratei identități sexuale. Are tendințe de lesbianism, fiind cultivate mai degrabă din teribilism, acestea apărând și mai pregnant la Nory Baldovin. Mini, cea lipsită fără de prejudecăți, se simte atrasă în mod nefiresc de Lenora, în ciuda faptului că era bolnavă, ea impresiona prin frumusețea greoaie și imposibil de ignorant: Mini privy pe frumoasa doamnă Hallipa, stăpâna casei, Lenora! Mâinile ei albe și catifelate păreau azi mai lungi, mototolind cu nervozitate un ziar. Figura ei de păpușă blondă, de păpușă de Nurenberg, cu gura roșie și mica, cu obrajii de porțelan roz, era crispată și ocjii mari albaștri, ochii de sticlă limpede, erau plânși; ondulările regulate ale părului oxigenat, auriu ca o perucă, erau deformate și corpul majestuos, plin, totdeauna conștient de statura lui bogată, sta lanced, oboist, învelit fără grija în chimonoul de dimineață… Acolo era concentrate și privirea lui Mini. O strămuta numai câte puțin pe ceea ce se petrecea împrejur.”. [Bengescu, Fecioarele] Conflictul femeii cu propria-i identitate sexuală, nemulțumirea manifestată adesea că nu este reprezentant al sexului opus este deseori subiect de dezbatere al celor două feministe, atât în Fecioarele despletite, Concert din muzică de Bach, cât și în Rădăcini.

Pe de altă parte, discutând despre conflictul cu propria conștiință, trebuie să vedem că la Hortensia Papadat-Bengescu există și interesul de a explora universal sentimentelor acestuia: „ interesul pentru proporțiile ‹‹uriașe ale sensibilității››. [Bengescu, Fecioarele] Totul pornește de la teoria „trupului sufletesc”, făcută de Mini în Fecioarele despletite, teorie construită din „fuziunea lirismului cu introspecția psihologică”.[2] Teoria nu are continuitate în celelalte romane, rămâne elemental ce o apropie pe autoare de percepția proustiană a realității, descriind modul în care ia naștere conflictul ființei umane cu ea însăși atunci când „organismal sufletesc (al psihicului) este dezacordat, când fluidul ce leagă ființele sau le desparte prin acel halo luminous al trăirii interioare este tulburat.”. [Bengescu, Fecioarele]

Materializarea sufletului este exprimată prin concretețea acelei ‹‹pânze de păianjen a aparatului nervos de carne și mușchi››, a acelor „fire tentaculare” ale nervilor ce prefigurează

[2] Viola Vancea, „*Noua structură și opera Hortensiei Papadat- Bengescu*” în Hortensia Papadat-Bengescu interpretată de…, Editura Eminescu, București, 1986, p. 24

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

un organism sufletesc hipersensibil, receptive la factorii externi. Interesul acestor speculații constă în perspectiva pe care o deschide Hortensia Papadat-Bengescu asupra vieții psihice, pri vocația sa de ‹‹chirurg›› și ‹‹scafandru›› al ‹‹fundurilor de suflet››, urmărind atât înfățișarea verosimilă a realității, cât și transfigurarea acesteia în funție de necesitatea reflectării unor mutații, de nevoia de a connverti expresia realului, în simbol, în semnificație a realului.”[3]

Conflictele sinelui pot fi explicate și prin dezechilibrul „trupului sufletesc”. „Mini credea că în jurul fiecăruia undele simțirii răspândite nu se risipesc, ci se condensează într-un nimb. Trăim astfel înconjurați ca de pavăză de emanațiunea noastră spiritual în jurul formei material. Stăm alături unii de alții, despărțiți totuși de acele aureole care la unii sunt abia o dungă subțire și de imaterialitate, de substanță spiritual a mulțimii omenești, se fac de la un nimb la altul schimburi și atingeri, dușmănii și acorduri care preced și determină ciocnirile concrete.”. [Bengescu, Fecioarele]

La moșia Elenei, feminista Mini dezvăluie, în timp ce admira pianul, prezența unui alt tip de conflict: „Mini privi fără teamă instrumental. Nimeni nu o va ruga să cânte.”. [Bengescu, Fecioarele] Avem de-a face cu un conflict mocnit cu propria-i ratare. Nimeni nu remarcase calitățile ei de interpretă la pian. Mini simte, pe lângă siguranța că se nu se va face de râs, și o ușoară nemulțumire, un disconfort de artist veleitar neluat în seamă.

Un alt fel de conflict interior este prezent în romanul „Rădăcini”, în momentul în care lui Nory îi revine sarcina de a fi și bărbatul casei „…grăbea pasul spre casă, acel home oarecum fabulous; e drept că sta acasă tot așa de puțin ca înainte. Ca și un bărbat, avea treburi încoace și încolo; la ocupațiile ei obicinuite se adăugase procesele lichidării averii Baldovin, grija imobilelor, a impozitelor, a reparațiilor, a vânzărilor…” [Bengescu, Rădăcini] Acest conflict al femeii cu obligațiile „masculine” ce îi revin „în absența stăpânilor” apare în același timp cu supărarea eroinei pe tatăl mort, care lăsase nelimpezite treburile moșiei.

Foarte interesant este redat, de către Hortensia Papadat-Bengescu, conflictul cu sine însăși în cazul Eleonorei Baldovin. Propria imagine ca și copilă de șase-șaăte ani o oripilează pe Nory, tânără femeie care nu-și poate imagina existența fără conștiința propriei identități, fără control asupra destinului propriu: „Ideea unui copil de șapte ani stânjenea pe Nory ‹‹Să nu fii stăpân pe tine? Să nu fii stăpân pe gând, pe faptă…Și, mai târziu, pe memoria lor…›› [Bengescu, Rădăcini] De aici voluntara Nory se descoperă cititorului ca fiind creatoarea propriei platoșe în fața imaginii copilăriei. „Ea nu se acceptă decât în forma ei de acum.” [Bengescu, Rădăcini] Strategia pare să dea roade pentru salvarea propriei personae de ravagiile deziluziilor viitoare. Întreaga copilărie a lui Nory este un process de maturizare pentru viitor, fiindcă știa că prejudecățile tatălui nu vor fi singurele probleme de rezolvat în viață. Nici cealaltă, Lenora nu este ocolită de frământările propriei conștiințe. Nevroza Lenorei este cauzată de conflictul cu propria ei conștiință, atât de vinovată: „Așadar, Lenora rămăsese cu o necurățenie, cu acel proces misterios care nu e chiar o boală, e o formă de transpoziție a conștiinței. Lenora reacționa logic către sentimente și gânduri pe care le avea despre cele petrecute, așa cum ea le socotea, așa cum nu le putea mărturisi.

[3]*Idem*, Viola Vancea, p. 25

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

…Ce? Ceea ce fusese. Adică ceea ce era iremediabil. Aci era punctual dureros și grav al tragediei. Când omul dă cu fruntea de imposibil, lupta e grozavă, tocmai pentru că e deci fără de leac; voința stă încordată spre ceea ce s-a consumat și care e în afară de puterile voinței. Proces interior precis și oribil, ca gestul unui om care s-ar lovi cu capul de un zid de piatră, pentru a sparge piatra zidului.". [Bengescu, Rădăcini]

Prima impresie ar fi accea de „influență copleșitoare în registru erotic"[4] a Lenorei asupra lui Doru, la Prundeni. „Lenora e deprinsă să facă totdeauna voia ei și se sprijină de brațul soțului cu o mișcare ce nu avea părăsire de sine, încrederea deplină" [Bengescu, Rădăcini], pe urmă se va remarca „răvășirea ei interioară",[5]„ apogeul paroxismului panicii" care distruge echilibrul mariajului prin „determinarea instinctului de dominare".[6] În momentul când apare Mika-Lé, va fi dominată de senzația eșecului, a ireparabilului, a primejdiei care nu mai poate ocoli căminul conjugal, solid consolidate prin minciună, falsitatea raporturilor fundate pe interese, între care primează, alături de obediența în plan sexual, erotic, opulența, luxura existenței diurne.".

Tot zgomotos se manifestă dintre feministele Mini și, mai ales, Nory și bărbați. Nory Baldovin, de exemplu avea un dublu principiu și o dublă activitate: era dușmana bărbaților și amorului și protectoarea oficială și zeloasă a maternităților clandestine". [Bengescu, Rădăcini] Nory este foarte dură cu Lică, pe care-l consideră reprezentantul tipic a tot ce ura la bărbați: instabilitate, infatuare, orgoliu, lipsă de caracter etc. Deși este unchiul Elenei, cea mai bună prietenă a Norei, aceasta îl oblige pe Lică să I se adreseze protocolar, ‹‹domnișoara›› sau ‹‹conița Nory››. [Bengescu, Rădăcini] Fizic, Nory este mai aproape de modelul masculului decât de cel al propriului ei sex: este robustă și sănătoasă, de la 4 ani, când avusese scarlatină, nici o altă boală nu se mai atinsese de ea. La 36 (câți la sfârșitul romanului Rădăcini) face friguri cu delir din cauza repulsiei pe care i-o produce relația fizică cu un bărbat (căzuse singură în plasa proprie și se logodise, în glumă cu Coti Pascu, fratele mai isteț al vasluiencei Aneta, cu care și pleacă pentru câteva zile la munte). Sfârșește cu convingerea că bărbații nu sunt pentru ea și se va dedica recuperării moșiilor rămase pe linie paternă, împreună cu sau pentru Dia, sora ei vitregă.

Conflictul femeii cu bărbatul este discutat și în Fecioarele despletite. Este teoretizat de Mini și Nory: „ – Da… da! Ei au zidit temnițele noastre și ne-au dat focul în păstrare…la bucătărie! – Și acolo!... Eu nu zic numaidecât că sunt toți buni, dar că ei ocupă timpul și spațiul vieței mari: a cucerirei, a științei rodnice, ca și timpul și spațiul vieței noastre mărunte. Eu nu zic că puterea lor nu e adesea brutală și viața lor vinovată sau stăpânirea lor crudă, zic numai că, răi sau buni, ei le au, nu le avem noi… și dacă cumva puterea, stăpânirea, viața le cârmuiesc vreodată bine!... Asta da! Au toate privilegiile, le batjocuresc și le trebuie luate înapoi. Mie nu-mi face teorii, adu-mi unul bun, ca să stau de vorbă cu dumnealui… m-ai înțeles? Izbucni Nory tăios." [Bengescu, Fecioarele]

[4]*Ibidem*, Viola Vancea, p. 208
[5]*Ibidem*, Viola Vancea, p. 209,
[6]*Idem* 4

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Ce mi-a atras atenția asupra acestui conflict destul de intens este că există și partea bărbătească care nu este criticată de cele două feministe, acesta fiind Gheorghe Drăgănescu, soțul Elenei. Cele două dețineau o anumită afecțiune încă din adolescență pentru Elena, dar și respect pentru discreția lui pe care nu o găseau la nimeni altcineva. Cât despre bărbații intelectuali, Nory este foarte categorică și tranșantă. Pentru ea niciunul nu merită sacrificarea femeii, fie chiar și „buna Lina". Citez: „– Gloria asta chinuiește pe nenorocita de Lina, cu capriciile, maniile și pe deasupra mojiciile lui. Hamal afară din casă! Hamal în casă… pe când Domnul Profesor, deasupra tuturor grijilor pământești, sbînțeles cheltuielile respective, sub masca științei pure, practică parazitismul și tirania!... Am găsit pe Lina cu ochii roșii și năucă… Credeam că Rim e pe moarte!... încă unul!... Mă bucuram!...
–Nory! Râse Mimi, Nory, dar când ‹‹ei›› voi muri toți, ce te vei face? Vei muri și tu, de urât. Nu vei mai avea pe cine distruge!
– Să piară ‹‹ei›› întâi, o îngână Nory, și văd eu pe urmă ce am de făcut!... Sămânță rea!... Crezi că se stârpește așa ușor!". [Bengescu, Fecioarele]
În „Rădăcini", am găsit un pasaj foarte interesant, citez: „– În ziua aceea… E bine să-ți spui dinainte… Vei ști că sunt bolnavă, că nu am putut scăpa de experiența înjositoare… dar vei putea spera că mă voi lecui și libera curând". Aici vedem exact cât de oripilată era Nory la gândul că într-o zi va putea capitula în fața unui bărbat. Ura acesta este alimentată din interior, ea nu suportă gândul că bărbații nu consideră nimic mai important pe această lume decât „împerecherea", spre deosebire de femei, care ele pun accent pe sentimente decât experiența erotica.. Nory se dezlănțuie furibund împotriva rezultatului relațiilor amoroase dintre bărbați și fecioarele despletite, mai ales văzând că împerecherile nefericite se materializează, apărând Mika-Le. Deducția finală a Norei, citez din Rădăcini: „– Rezultatele se pot vedea, râse Nory, fericită ori de câte ori se dovedea ceva împotriva societății actuale. Rezultatele suntem ‹‹noi toți››!". Aluzie și la faptul că ea însăși este produsul unei relații extraconjugale, a Corneliei cu boierul Dinu Baldovin. Feminista dă dovadă de luciditate și onestitate: nu cruță pe nimeni, dar nu se cruță nici pe ea însăși.
Relația dintre Mado și Caro este o relație de dragoste-ură (în termeni vulgari : „nu poți trăi nici cu el, dar nici fără el"). Relația lor se rezumă la „doi oameni pasionali ce n-ar fi trebuit să se unească, spune Nory. La polul opus: Dia, care ‹‹este atât de castă››". [Bengescu, Rădăcini]

Pe de altă parte, Nory are o atitudine batjocoritoare față de Aneta Pascu, ceea ce o face pe Aneta să o eticheteze drept „geloasă" pe atenția domnișoarei Dia Baldovin, aici se confundă buna creștere cu afecțiunea, pentru că nu cunoștea niciuna dintre aceste manifestări în viața de familie.
Tot din punct de vedere al conflictului femeii cu bărbatul, avem în vedere și pe Elena Drăgănescu. Chiar dacă se pare că drumul ei a fost greșit, nu ezită atunci când îl părăsește pe Drăgănescu pentru Marcian, chiar dacă au un copil și o relație armonioasă în căsnicie. O consider curajoasă că a luat decizia de se despărți, pentru că nu se simțea împlinită, dar pe de altă parte este și egoistă, căci ce gândește întâi la binele ei, înainte de toate. Ca să nu mai spunem și de conflictul ei cu propriul tată. Acesta izbucnește prima oară atunci când acesta vrea să vândă moșia Prundeni. Este foarte deranjată de gândul necugetat al tatălui, citez: „Nu ar fi

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

permis pentru nimic în lume ca Prundenii să se înstrăineze. Aveau și ei creanțe importante, care s-ar fi putut socoti în prețul moșiei. Pământul Acela fusese singură că va fi al băiatului ei! Așa s-ar fi cuvenit. În afară de asta, eș , moșierul Hallipa, om în puterea vârstei, cum se dezbrăca de munca și avutul lui? Să nu mai ai un petic de pământ al tău?... Cine mai era, ce mai reprezintă acum, când lepădase pământul acela, care făcea toată situația și toată noblețea lui.”. [Bengescu, Rădăcini]

Ea ar fi putut găsi mereu un sprijin în tatăl ei, care o adora, dar aceasta o împiedicau calitățile pe care le avea. Nu cerea, „ocolea chiar intervenția lui Hallipa, pentru a nu pricinui scene de gelozie din partea soției îndrăgostite și pentru a nu turbura calmul, orânduiala, exactitatea perfecta a traiului, care erau așa de plăcute tatălui ei.”. [Bengescu, Fecioarele]

Ajungem tot la concluzia că Hortensia Papadat-Bengescu scrie despre o lume a femeilor, unde bărbații au un rol secundar, tolerat. Ei, mai degrabă, sunt descriși ca niște victime ale personajelor feminine care nu au, ele însele, calități de respectat de cei din jur.

Un exemplu concret este relația dintre buna Lina și doctorul Rim. O relație de stăpân-supus, asta datorită banilor și a influenței pe care o avea ea. O relație ambiguă și într-un fel echilibrată. El îi este superior din punct de vedere intelectual, dar ea și permite mai mult din punct de vedere financiar. Și nu numai atât, ea încearcă să fie devotată și imaculată pentru a nu-l pierde. Fizicul ei destul de neplăcut îl face să păcătuiască, căci așa nu e niciun pericol. Citez din „Concert din muzică de Bach”: „ Lina ajutase pe Rim în consolidarea carierei universitare, dar acesta părea să uite cum ajunsese universitar la facultatea de medicină din Iași, și apoi din București. ‹‹De casă mare!›› glumea Nory. Cariera îi era făcută. Toată aristocrația nu mai vroia să vie pe lume decât pe mâinile ei și parveniții la fel, firește. Față de o carieră așa de limpede, parcursă cu ajutorul exclusiv al femeiei și față de conviețuirea așa de recentă a celor doi soți, care până atunci trăiseră la distanță, profesorul Rim se arăta ingrat și răutăcios.”. [Bengescu, Concert]

Întâlnim în romanul Fecioarele despletite conflictul dintre Lenora și Doru, aceasta nemaiputând să-l domine din punct de vedere sexual, fiindcă era bolnavă. Ea îl atrage pe soț mai aproape de Eliza, acest lucru ca să se absolve de propriile păcate și să reconstruiască echilibrul pierdut de când i-l luase pe Hallipa Elizei. Conflictele par să se rezolve, atât între Doru și Lenora, cât și între Lenora și Eliza.

Concluzia este că în toate romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, conflictele dintre femei și bărbați sunt descrise într-un mod brutal, chiar realist. Autoarea noastră le creionează cu mânuța ei de artistă pentru ca noi cititorii să înțelegem și să percepem cum sunt personajele dincolo de aparențe, dincolo de „trup” și „suflet” prin analiza psiho-analitică a lor.

Scrie despre o lume a femeilor, evident că în această lume există și un conflict al ei cu celelalte personaje de sex feminin.

Primul tip de conflict ar fi cel dintre mamă și fiică. În toate cele patru romane ale ciclului Hallipa este prezent acest tip de conflict. De exemplu, Nory Baldovin este în conflict cu mama ei încă din copilărie, asta am amintit și când am discutat despre vârstele personajelor feminine, fiindcă a fost lăsată la bunici, iar din această cauză Nory nu va putea avea o relație normală cu mama ei decât la maturitate, cam după 30 de ani, atunci o va ierta și sub influența Diei, sora ei

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

vitregă. Nory oricum este cunoscută ca „feministă", ea îi disprețuia și pe bărbați și pe femei în aceeași măsură. Din acest unghi relația cu mama ei este una cu tentă de agresivitate, chiar dezgust. Nory nu se supune mamei, nu ascultă de ea, pentru că asta i s-ar fi părut acceptarea gratuită a statutului de „copil din flori" și pentru faptul că a trăit o copilărie plină de frustrări. Conflictul dintre cele două este unul durabil, iar la maturitate când Nory se va așeza la locul ei, casa de pe Izvor, atunci va fi mai maleabilă față de mama ei, și de dragul surorii vitrege, Dia.
Un alt conflict este între Mika-Lé și Lenora ce poate fi comparat cu cel dintre Sia și Lina Rim. Mika-Lé „își salută apoi musafirii și trecu repede lângă Lenora.Îi luă mâinile, dar ea le trase, se zmuci, plânse și, în fine, în sughițuri mari, îl luă de gât, dar, îndată ce o coprinse în brațe, îl response și leșină iar, prvocând o mica panică.". [Bengescu, Fecioarele] Reacția pe care o are Lenora este nepotrivită pentru ceilalți care nu știu adevărul despre Mika-Lé. Aici vorbim despre un conflict foarte agresiv, cu note paroxistice în ce o privește pe mama: „își salută apoi musafirii și trecu repede lângă Lenora.Îi luă mâinile, dar ea le trase, se zmuci, plânse și, în fine, în sughițuri mari, îl luă de gât, dar, îndată ce o coprinse în brațe, îl response și leșină iar, prvocând o mica panică. Diplomația fusese împinsă prea departe. La pomenirea numelui funest, Lenora își rupse dantelele hainei de casă. Acum tăcerea iar spărgea alune. Era o imagin a lui Mini,când gânduri anevoie de spus ciocăneau timpul și spațiul, fără de vorbe.". [Bengescu, Fecioarele]
„‹‹ Lăcustă! Gândi Mini, îi zic lăcustă. Ca toate insectele, face selecția, spre finalitatea instinctelor ei!›› – dar nu pronunță cuvintele". [Bengescu, Fecioarele]
La celelalte personaje, la Sia și la Lina diferența este că Lina nu deține niciun sentiment asupra Siei, pe când Lenora o urăște pe Mika-Lé și îi este teamă de ea, fiindcă știe ce fel de soi este, o moștenește în ce privește sexualitatea insațiabilă și incontrolabilă. Lenora, totuși cu un sentiment matern față de familie, o trimite la o școală de corecție. Din păcate, Mika-Lé devine tot mai rebelă și singura cale de mijloc pentru a salva numele familiei este ca ea să plece definitive din casă. Pe când conflictul dintre Lina și Sia este atât dur, încât la final se ajunge la moartea Siei, cu chiar complicitatea mamei.

Așadar, în romanele autoarei noastre, conflictele sunt diversificate în orice formă și sub orice chip, de exemplu conflictul mamă-fiică este asociat de un conflict între surori. Conflictul care apare cel mai des legat de cel al Lenorei cu Mika-Lé este cel dintre Elena și sora ei, în fond Mika-Lé o despărțise pe Elena de prințul Maxențiu și astfel le schimbă traiectoria în viață. Mika-Lé o ura pe sora ei din copilărie pentru că ea era catalogată cea frumoasă și mândră și astfel conflictul nu încetează nici după căsătoria Elenei cu Drăgănescu, Mika-Lé încercând să-l atragă și pe acesta în timpul ședерii surorii ei în Elveția.

Toate personajele feminine în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu au un drum sinuos de parcurs prin viață, iar conflictele lor sunt prezentate încă de la o vârstă fragedă până la maturitate, adesea acestea fiind dramatice, soldând cu boala fizică sau mentală, dusă până la deces.
Un alt conflict interesant de urmărit este acela dintre „buna" Lina și Lenora pentru doctorul Rim. Un conflict insesizabil ochiului între cele două, pentru că Lenora era o femeie frumoasă, senzuală pe care doctorul Rim o admira, iar pentru Lina, fiind soția acestuia nu era tocmai un prilej de bucurie să o știe prezentă cu ei în casă. Tot sub o formă de prietenie aparentă este și

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

conflictul dintre Ada și Elena. Ada, cu un statut social inferior, caută prietenia Elenei Drăgănescu pentru a urca pe scara ierarhică și să ocupe un loc sigur în această societate de rang înalt. Conflictul dintre cele două pare să se stingă, atunci când Ada îl invită pe Marcian la serata Elenei, Marcian fiind văr primar cu soțul ei.

Un alt conflict de rivalitate este reliefat din relația Lenorei cu verișoara sa Eliza. Între ele sunt diferențe majore de valori morale și sociale, care se vor ameliora datorită Lenorei, datorită sentimentului de vină și de remușcare pe care îl are față de soțul ei, fiindcă îi fusese infidelă.
„Egoismul, capriciul și fervoarea ei pentru serviciile Elizei erau o explicație, dar neîndestulătoare. Mai lesne, aversiunea ei neîndoioasă, haină, către Doru, o făcea să caute a scăpa de el prin orice mijloc și găsise în idea asta un agent de dizolvare definitive a căsniciei lor. Era desigur idea ei fiză; opera nouă la care lucre cu aceeași pornire lacomă care o caracteriza, cu aceeași forță impulsive. Mijloacele, ca de obicei, erau sumare și arbitrare. Dar era mai ales, în acea patimă nouă, cine știe ce tainică și sașie meșteșugire a inconștientului.”. [Bengescu, Fecioarele]

Analizând toată opera bengesciană, am realizat că personajul cu cele mai multe și tensionate conflicte o reprezintă pe Mika-Lé. Un pasaj din „Fecioarele despletite” ne dezvăluie misterul casei Hallipa. Mini avusese convingerea că Mika-Lé era pricina necazurilor de azi. Cum și ce fel nu-și închipuia, dar Mika-Lé nu înlătura ca Hallipa presupunerile de rău. Le susținea pe toate, fără preciziune. Era punctul negru al vieții pacinice de acolo, limba de foc care ațâța mâniile mărunte pe locul domol! Era făptura pădureață care diferea total de loc, lucruri și oameni, cu chipul Acela ciudat de faun. Cornițele răufăcătoare puteau apare din vâlvoiul sălbatec și creț al negrilor, al părului ei care sta drept în sus. Ciudată perucă, mai înaltă decât fața mica pală, cu trăsături șterse, o față care ra numai pretextul de a adăposti la umbra stufului negru, prăfuit parcă, fără lustru, doi ochi ciudați prin fixitate și prin lipsa de expresie, dar galbeni, de un galben mat ca chihlimbarul vechi, care surprindeau.”. [Bengescu, Fecioarele]

La un alt personaj feminin, Aneta Pascu din „Rădăcini”, găsim o atitudine de dușmănie față de celelalte personaje care au darul binefacerii, cum ar fi moșica Mari sau Nory Baldovin, amândouă îi oferiseră găzduire în casele lor. Cu atât mai mult, ea este în conflict cu toată familia, și cu oricine care nu îi acorda o minimă atenție. O femeie complexată, mereu agitată: „are o voință extraordinară, dar mijloace minime”, așa este caracterizată, fiindcă nu atingea nicio performanță din punct de vedere intelectual. Pe de o parte voința o ajută în conflictele pe care le are cu membrii familiei, iar pe de altă parte cu intelectul slab, ajunge să creadă că moșica Mari, care îi oferă hrană și găzduire, îi este rivală la dragostea lui Lică.
Conflictul dintre generații este și el prezent în „Rădăcini”, un conflict între femei cu mentalități și valori culturale diferite. Un conflict Nory și Mado, guvernanta elvețiană a surorii ei vitrege, Dia. Acest conflict între cele două se desfășoară ca o luptă inegală între o ființă căreia moartea i-a adăugat un plus de credibilitate și una rămasă în viață, dar care nu a realizat încă nimic remarcabil. Paradoxal, Nory ajunge obsedată de Mado: „Mado nu ieșea lui Nory din minte; „nu o putea înlătura din umbra Diei”. Absenta Mado devine atât de importantă ca personaj, astfel tot destinul Norei se modifică atunci când aceasta acceptă superioritatea guvernantei, mai ales

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

în ce o privește pe Dia, când s-a hotărât ca Dia nu are ce căuta la București, că spațiul cel mai bun pentru a trăi așa cum a învațat-o Mado este cel elvațian, aici ea este o „străină".

Într-un final, în ceea ce o privește pe Nory Baldovin, feminista care are conflicte cu mama ei, cu boierul Baldovin, cu Mado, cu bărbații dispar în urma schimbării de mentalitate, de „occidentalizare", o modificare esențială în roman, după cum afirma Andrei Bodiu, afirmație susținută de pasajul de la sfârșit, unde se prevede un nou început pentru Nory, sub zodia lui Mado: „Smulse prima foiță a calendarului celui nou. Citi: 1 ianuarie 1929. ‹‹ Fais ce que dois!›› ar fi zis Mado…Cine era Mado? O absență mereu prezentă…". [Bengescu, Rădăcini][7]
În ultima instanță ar mai fi de discutat conflictul femeii în raport cu tradițiile și convențiile sociale. Cum am mai spus, aici clar ne dăm seama că este vorba de Nory Baldovin. Personajul are un drum lung de parcurs, un conflict ce apare încă de la începutul romanului „Fecioarele despletite", începutul ciclului Hallipa, și durează până la final de ciclu, în romanul „Rădăcini". Vorbim despre conflictul eroinei cu propria identitate socio-culturală. Cum am mai analizat, în primul roman ea și Mini, prietena ei se consideră citadine, iar mediul rural nici nu există în gândirea lor. Dar, cum toate au un început, trebuie să fie și un sfârșit. La Nory conflictul legat de statutul social dispare în romanul „Rădăcini", unde ea recuperează moșia Gârla, a boierului Baldovin și se interesează cum ar putea aceasta să devină o afacere profitabilă.

Tot din acest punct de vedere, Elena Drăgănescu este de admirat că va renunța la o căsnicie de conveniență, comfortabilă din punct de vedere financiar, urmându-l pe cel adorat și iubit. Autoarea noastră o descrie altfel din perspectiva moralității, îi apreciază curajul, mai ales că toate personajele sunt creionate în funcție de statut și cât de important era acesta pentru ele. Mai mult de atât, este un model, reușește să aplaneze conflictele dintre ea și părinți în „Fecioarele despletite". Este un personaj discret care poate salva aparențele încă dinainte de căsătorie: În interior, undeva, se deschiseră uși și apăruseră mai grăbit decât îi erau de obicei pasul și portul Elena, fiica cea mare a casei, scuzându-se și de la primul cuvânt spunând Linei că Lenora este bolnavă, că s-a supărat mult și că Doru –obicinuia să cheme pe nume pe părinți– că Doru lipsește cu afaceri. Toate spuse cu un mister, de discreție silită, cu o turburare neobicinuită acestei fete, în adevăr deosebită prin linia calmă a feței și a trupului, sufletului și a cugetării.". [Bengescu, Fecioarele] Considerată de toată lumea o femeie cumpătată și discretă: Model de răbdare, de cumințenie, de toate virtuțile mijlocii, necesare unei fete crescute lângă o mama, aceea frumoasă Lenora, al cărei amor conjugal, pasionat, egoist, zgomotos și capricios, făcea situația copiilor foarte anevoioasă și pe a Elenei, cea mai mare dintre ei, cu deosebire.". [Bengescu, Fecioarele]

Eleonora Baldovin este și personajul care acceptă , după un proces spre maturizare, că ea este făcută din dragostea a doi oameni ce nu se puteau căsători din cauza prejudecăților, acest fapt prezent în romanul „Rădăcini", și tot aici o va aprecia și pe mama ei, pe Cornelia pentru curajul de a înfrunta neînțelegerea din partea celorlalți, cu atât mai mult să realizeze că teribilismul ei feminist era ridicol, acceptând situația ei de copil născut din dragoste, dar în afara

[7]Andrei Bodiu, *Literatura română în perioada interbelică*, Editura Universității „Transilvania", Brașov, 2005, p. 15.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

căsătoriei. Cu terminarea conflictului, personajul feminin capătă echilibru și armonie în relația cu ceilalți.

Romanele ciclului Hallipa ne oferă pe de o parte conflicte ale personajelor feminine cu propria lor identitate sau în relație cu ceilalți, iar pe de altă parte „drama intimă a unei clase suprapuse, cu pretenții de noblețe. Aici vorbim despre marea burghezie, posesoare de latifundii, pe care dezvoștarea vertiginioasă a ritmului economic de după primul război mondial o împinge către oraș. Ruina gospodăriei moșiei lui Hallipa are loc concomitent cu dezmembrarea familială."[8]

Ca formă de comunicare în relația cu ceilalți, dar și de păstrare a unei etichete sociale este corespondența. Elena Drăgănescu, cu o educație aleasă, este cea care reușește să tempereze conflicte prin câteva rânduri. Cu toate că la un moment dat corespondența pe care o are cu soțul ei, după plecarea în Elveția devine o sursă de conflict dintre cei doi, fiindcă scrisorile pline de afecțiune și de atenție sunt înlocuite cu telegrame, doar informații concise.

Conflictul femeii moderne cu tradițiile și convențiile sociale care nu se potrivesc propriei concepții despre o existență adevărată o găsim la personajele feminine din romanele ciclului Hallipa, mai ales la Nory Baldovin.[9]

BIBLIOGRAPHY:

Ciobanu, Valeriu, Hortensia Papadat-Bengescu, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1965.

Ciopraga, Constantin, Hortensia Papadat-Bengescu, Editura Cartea Românească, Bucureşti 1973.

Cristescu, Maria- Luiza, Hortensia Papadat-Bengescu- portret de romancier, colecţia Contemporanul nostru, Editura Albatros, Bucureşti, 1976.

Crohmălniceanu, Ov.S., Literatura română între cele două războaie mondiale, vol. I, Editura Minerva, București, 1972

Holban, Ioan, Hortensia Papadat-Bengescu, , Editura Albatros, Bucureşti, 1985.

Lovinescu, Eugen, Hortensia Papadat-Bengescu, în „Critice", vol. VII, Editura Ancora, Bucureşti, 1929.

[8]Viola Vancea, *Hortensia Papadat-Bengescu.Universul citadin, repere și interpretări*, Editura Eminescu, București, 1980, p. 47.

[9] „Problema psihologică și social principal este pentru personajele primelor două romane din ciclul Hallipa aceea de a masca cât mai bine fondul de elementare porniri: de a-l pune la adăpostul convențiilor. E o lume care încearcă să dea despre ea însăși o anumită impresie, să-și fixeze, ca pe o mască, o anumită imagine standard, să-și disimuleze propriul trecut: căci în casele fiecăruia din acești burghezi bogați, cu fumuri aristocratice, născuți de obicei în a doua generație, continua uneori să trăiască, bine ascunși de ochii lumii, îmbătrâniți în uitare, ca niște mobile demodate, dar care nu pot fi zvârlite în stradă, cei dintâi din neam, pionerii îmbogățirii spectaculoase, câte o Țață Gramatula, mama lui Doru Hallipa, nonagenară activă și respectată, deși invizibilă."
Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. II, Editura Minerva, București, 1981, p. 42.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Lovinescu, Eugen, Hortensia Papadat-Bengescu, în „Istoria literaturii române contemporane", vol. IV, Editura Ancora, Bucureşti, 1927.
Mihăilescu, Florin , Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu, Editura Minerva, București, 1975.
Mincu, Marin, Romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, în vol. Critice II, Editura Cartea românească, Bucureşti, 1971.
Muşina, Tania, Ipostaze ale feminităţii în romanele Virginiei Woolf şi ale Hortensiei Papadat-Bengescu, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2013.
Papadat- Bengescu, Hortensia, Concert din muzică de Bach, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.
Petrescu, Camil, Mărturii pentru marea europeană, în „Tiparniţa literară", II, 1930, nr. 2-3.
Protopopescu, Alexandru, Hortensia Papadat-Bengescu - Înjosirea romanului, în vol. „Romanul mitologic românesc", Editura Eminescu, Bucureşti, 1978.
Vianu, Tudor, Hortensia Papadat-Bengescu, în vol. „Arta prozatorilor români", II, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966.
Zaciu, Mircea, Hortensia Papadat-Bengescu, în vol. Masca geniului, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

MICHEL BUTOR – PROMOTER OF LITERARY COLLAGE

Aurel Scridon
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca – Baia Mare Northern University Center

Abstract: Poet, novelist, essayist, art critic and translator, Michel Butor, one of the pillars of the Nouveau Roman doesn't deny the concepts of this movement, already in his earlier writings (Passage de Milan - 1954, L'Emploi du temps - 1956), rejecting traditional novel pattern, resorting to formulas that allow describing life as it is, the appetite for banal intrigue, "no relief" events making their way into his works. "Accused" by critics of his time to have introduced in the pseudorealism of the Nouveau Roman what essayist Jean Roudaut called "la volonte de conscience ", typical of surrealism, Butor turned one hundred and eighty degrees moving his attention towards a type of writing which at the time was regarded as being on the periphery of writing's art, the literary collage, creating a work "unclassifiable", open and full of fantasy. Borrowing something from all genres, this "famous unknown" or "marginal monument" as he liked to call himself, has submitted to readers a series of works which defined what literary critics have called a "philosophy of chronotope" through which he highlights the relationship which can be established between space and time in literature, marking a radical change in narrative and stylistic technique, an "experimentalist" trend that he maintained in all his writings.

Keywords: novel, movement, experimentalism, collage, literature

Poet, romancier, eseist, critic de artă şi traducător, Michel Butor, unul dintre pilonii *Noului Roman francez*,ia decizia de a scrie romane din necesitatea de a face o sciziune între studiile sale filosofice şi poezie, amestecul acestora fiind, însă, „ingredientele” ce vor da forţă textelor sale de mai târziu. Ca reprezentant al romanului experimental, Butor nu se dezice de conceptele acestei mişcări, încă de la primele sale scrieri (*Passage de Milan* sau *L'Emploi du temps,* publicate în 1954, respectiv 1956), respingând tiparului romanesc tradiţional, apelând la formule ce permit descrierea vieţii aşa cum este ea, apetenţa pentru intrigile banale, pentru evenimentele „fără relief” ocupând un loc aparte în operele acestuia. De altfel, într-un articol publicat în 1955 în „Cahiers du Sud”, *Le Roman comme recherche*[1], el îşi justifică foarte clar motivele care l-au determinat să se alăture şcolii romanului alb (alături de Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon): „Le monde dans lequel nous vivons se transforme avec une grande rapidité et il est impossible d'ordonner dans notre conscience toutes les informations

[1] Michel Butor, *Le roman comme recherche*, în „Cahiers du Sud” No. 344, 1955, reluat în *Répertoire I,* Les Éditions de Minuit, coll., „Critique”, Paris, 1960, pp. 7-11. (Lumea în care trăim se transformă cu mare rapiditate şi este imposibil de a ordona în conştiinţa noastră toate informaţiile care o asaltă. Trebuie, aşadar, să fie găsite noi formule romaneşti ale căror putere de integrare să fie mai mare) (trad. n.).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

qui l'assaillent. Il faut donc rechercher de nouvelles formes romanesques dont le pouvoir d'intégration soit plus grand."

„Acuzat" de critica vremii că ar fi introdus în pseudorealismul *Noului Roman* a ceea ce eseistul Jean Roudaut numea „la volonte de conscience"[2], tipică suprarealismului, Butor îşi îndreaptă atenţia asupra unei scrieri considerate la acea vreme ca fiind la periferia literaturii, generând o operă „inclasabilă", deschisă, plină de fantezie. Împrumutând câte ceva din toate genurile, acest „necunoscut celebru" sau „monument marginal" cum îi plăcea să se autodenumească, a supus atenţiei cititorilor o serie de lucrări definite de ceea ce criticii literari au numit o „filosofie a cronotopului", prin intermediul căreia nuanţează relaţia ce se poate stabili între spaţiu şi timp. Exemplificativă în acest sens este lucrarea *Mobile: étude pour une représentation des États-Unis*, publicată în 1962, operă ce a marcat o schimbare radicală în tehnica narativă şi stilistică, tendinţă „experimentalistă" pe care, de altfel, a păstrat-o în toate scrierile sale ulterioare. Butor pune această evoluţie (revoluţie) a stilului său (opinie reflectată în cartea sa de autoreflecţii *Improvisations sur Michel Butor: L'ecriture en transformation*, publicată în 1993), pe seama transformărilor istorico-culturale ale societăţii de după război: „Le monde dans lequel nous sommes se transforme a une immense rapidité, ce qui fait que nous avons beaucoup de mal à comprendre ce qui est en train de se passer. A l'intérieure de ce monde qui se transforme, notre écriture se transforme aussi."[3]

Controlul, din punct de vedere lingvistic, al textului la Butor este total. Pentru romancier cuvântul are o forţă imensă, de aceea îi alocă acestuia o importanţă deosebită, pornind de la ideea că scriitura nu se poate constitui într-un „veşmânt" al unei idei, cuvântul fiind cel care dă sens operei. Mai mult, romancierul extinde forţa cuvântului la nivelul tuturor titlurilor cărţilor sale, pe care le numeşte „supermots" (supercuvinte), făcând o adevărată obsesie pentru acestea, alegându-le după multe frământări. În aceeaşi ordine de idei, în viziunea lui Butor, titlul are un rol extrem de important, el reprezentând un rezumat al cărţii, în el regăsindu-se întreaga poveste la care participă cititorul (exemplificativ în acest sens este titlul lucrării *6810000 litres d'eau par seconde*, ce reprezintă debitul mediu al Cascadei Niagara, alegerea acestuia, îndelung gândită, sugerând singura constantă a unui lucru aflat în continuă mişcare, aşa cum singura constantă a noţiunii de idee - care poate avea, la rândul ei, un anumit grad de perisabilitate sau, în cel mai bun caz, de interpretabilitate - o reprezintă cuvântul).

Una dintre capodoperele a ceea ce reprezintă „l'école du regard", romanul *La Modification* (publicat la Les Éditions de Minuit în 1957, apărut şi în limba română sub titlul *Renunţarea* la Editura pentru Literatură Universală în 1967, în traducerea Georgetei Horodinca) îşi continuă şi azi influenţele asupra literaturii moderne, îl consacră pe lui Michel Butor ca romancier. Scris în întregime la persoana a doua plural (vous), lucrarea, segmentată în trei părţi, se prezintă sub forma unui monolog interior ce scoate la iveală frământările unui bărbat, Léon

[2] Jean Roudaut, *Butor Michel* (1926-), în *Encyclopædia Universalis* (en ligne)
URL: http://www.universalis.fr/encyclopedie/michel-butor/.
[3] Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor: L'ecriture en transformation*, La Différence, Paris, 1993, p. 7 (Lumea în care ne aflăm se transforme cu o imensă rapiditate, ceea ce ne face să înţelegem cu dificultate ceea ce se întâmplă. În interiorul acestei lumi care se transformă, scrierea noastră se transformă de asemenea.) (trad. n.).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Delmont, în drumul său de la Paris la Roma, unde urma să se întâlnească cu amanta lui, Cécile, pentru a o convinge să întemeieze un cuplu la Paris. Intriga romanului, desfăşurată exclusiv în interiorul unui compartiment de tren, la clasa a treia, pe parcursul a douăzeci şi patru de ore, expune cititorului, într-un stil extrem de original, de tip neo-realist, parcursul „modificărilor" deciziilor considerate iniţial definitive, oboseala călătoriei, timpul care pare a se scurge cu greutate, intervenind în demontarea, pas cu pas, a intenţiilor care au determinat acest voiaj. Călătoria protagonistului prilejuieşte un alt gen de călătorie, cea a lectorului în propria-i intimitate. Modul de abordare a personajului din *La Modification* i-a făcut pe critici să declare că, din acest punct de vedere, Butor se situează undeva la marginea *Noului Roman*. De altfel, romancierul s-a arătat, în repetate rânduri, agasat de această generalizare a operei sale, de această uniformizare venită din partea criticii vremii, care-l asocia întru totul avangardei şcolii conduse de Robbe-Grillet. La întrebarea dacă opera butoriană face parte din *Noul Roman*, răspunsul este fără echivoc, romancierul aparţine „şcolii refuzului" (în ciuda specificităţii scriiturii sale, care l-ar putea situa în postura unui experimentator solitar al textului), admiţând însă diferenţele, la fel de fără echivoc, dintre Alain Robbe-Grillet şi Butor: dacă primul se remarcă prin „negativitatea" faţă de individ (este binecunoscută apetenţa sa pentru descrierile interminabile ale obiectelor), cel de-al doilea are o atitudine „pozitivă" faţă de personajele sale, fiind un fin evocator al condiţiei umane. Mai mult, Butor expune cititorului o serie de elemente ce se află în opoziţie cu preceptele romanului alb, descriindu-şi personajele, dând indicii despre aspectul acestui „vous" (vârsta, părul răzleţ) sau al vecinilor de compartiment („Un homme à votre droite, son visage à la hauteur de votre coude, […] un peu plus jeune que vous, quarante ans tout au plus, plus grand que vous, pâle, aux cheveux plus gris que les vôtres, aux yeux clignotants derrière des verres très grossissants, aux mains longues et agitées, aux ongles rongés et brunis de tabac…"[4]), despre meseriile protagoniştilor („Sur la même banquette […] un jeune homme qui doit avoir fini son service militaire…"[5]), menţionând chiar şi numele acestora (Cécile, Henriette etc.), însă, insistenţa romancierului în redarea senzaţiilor psihice („...cet homme vous dévisage, agacé par votre immobilité, […]: il voudrait vous demander de vous asseoir, mais les mots n'atteignent même pas ses lèvres timides..."[6]) nu face altceva decât să anuleze într-o oarecare măsură individualizarea personajelor sale (de data aceasta, element tipic şcolii *Noului Roman*), reducându-le la nivelul de simple „corpuri". Similitudinile scrierilor sale cu cele ale „romanului alb", tematica, dar şi faptul că a fost publicat de prestigioasa editură „Les Éditions de Minuit" (cea care a selectat şi coagulat mişcarea *Noului Roman*), cel puţin la începutul afirmării sale pe tărâm literar, îl recomandă cu certitudine ca făcând parte din această „şcoală", chiar dacă unii critici l-ar situa undeva la marginea tuturor curentelor literare.

[4] Michel Butor, *La Modification,* Les Éditions de Minuit, Paris, 1957, p. 8. (Un bărbat în dreapta dumneavoastră, cu faţa în dreptul cotului, [...] un pic mai tânăr decât tine , patruzeci de ani cel mult, mai mare decât tine, palid, cu părul mai grizonat decât al tău, cu ochii clipind în spatele unor lentile ce măresc extrem de mult, cu mâini lungi şi agitate, cu unghiile roase şi înnegrite de tabac...) (trad. n.).
[5] *Ibidem*, p. 9 (Pe aceeaşi banchetă […] un tânăr care trebuie să-şi fi finalizat serviciul militar...) (trad. n.).
[6] *Ibidem*, p. 8 (...acest bărbat vă fixează cu privirea, agasat de imobilitatea dumneavoastră, [...]: ar vrea să vă ceară să vă aşezaţi, dar cuvintele nici măcar u-i ating buzele sale timide...) (trad. n.).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Utilizarea persoanei a doua determină implicarea directă a lectorului în intrigă, desfiinţând, poate pentru prima dată în arta romanescă, distanţa ce există, în mod normal, la nivelul romanului, între narator şi cititor. În acest fel, asocierea acesteia (persoanei a doua) cu forma de prezent a verbelor solicită o şi mai mare participare a cititorului în desfăşurarea evenimentelor, el trăind, practic, tot ceea ce trăieşte protagonistul povestirii, timpul utilizat la nivelul naraţiunii suprapunându-se peste timpul celui care asistă la acţiune, cel al cititorului. Mai mult, folosirea exclusivă a pronumelui „vous", va genera o stare de ambiguitate, textul părând a se adresa în acelaşi timp personajului, cititorului, dar şi scriitorului: „Vos paupières, vous avez du mal à les tenir ouvertes, votre tête à la redresser; vous voudriez vous enfoncer dans l'encoignure, y creuser avec votre épaule un trou confortable, mais votre dos se tord en vain, puis il est pris par la secousse et le remuement."[7] Cine ar putea fi acest „vous"? Ar putea fi însuşi scriitorul care se priveşte dintr-un punct exterior lui în timp ce scrie şi se adresează personajului său. Sau ar putea fi chiar protagonistul romanului, ascuns în spatele acestui pronume pentru a rămâne necunoscut. Cititorul are libertatea de a decodifica identitatea lui „vous" după propria-i pricepere, sau, de ce nu, de a se autoidentifica cu el. Alegerea acestui pronume reprezintă singura soluţie pe care Michel Butor a întrezărit-o în rezolvarea problemelor generate de monologul interior. Utilizarea persoanei a treia reprezintă cea mai la îndemână formă a romancierului clasic de a atribui acţiunile scrierilor sale unui personaj absent. La fel, utilizarea persoanei întâi determină obligativitatea introducerii unui punct de vedere al protagonistului, care trădează, în fapt, punctul de vedere al autorului omniscient. Drept urmare, pentru a putea intra în conştiinţa personajului său în scopul expunerii cititorului a gândurilor acestuia, Butor a fost nevoit să „inventeze" o formă de exprimare pentru cineva care, la nivelul romanului său, este lipsit de limbaj, iar pentru aceasta a ales persoana a doua plural. În acest fel romancierul a evitat să se transforme într-un narator omniscient, care ştie tot ceea ce gândeşte personajul său, „punând pe tavă" cititorului întreaga sa poveste. Mai mult, în acest fel, Butor îşi transformă cititorul într-un „colaborator" activ, într-un complice care este introdus, pe nesimţite, în interiorul povestirii. De altfel, ar fi suficient ca cineva să înlocuiască pe „vous" cu „je" sau „il" pentru a distruge întreg farmecul povestirii, anulând sentimentul indus de romancier cititorului, cea de identificare cu personajul, creându-se o distanţă uriaşă între subiectul romanului şi lector.

Motivul călătoriei din *La Modification*, dincolo de firul povestirii, poate fi decodificat ca o metaforă care acoperă atât componenta „lector" (descrierea intrării în compartimentul de tren a lui „vous" se suprapune peste intrarea lectorului în universul romanului: „Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords..."[8]), cât şi cea a scriiturii însăşi (frazele par a fi generate chiar de călătoria imaginată de romancier, drumul spre Roma

[7] Michel Butor, *La Modification*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957, p. 14 (Vă este greu să vă ţineţi pleoapele deschise, să vă ridicaţi capul; aţi vrea să vă înfundaţi într-un ungher, să scobiţi cu umărul o gaură confortabilă, dar spatele vi se răsuceşte în van, fiind supus scuturăturilor şi zgâlţâielilor.) (trad. n.).

[8] Michel Butor, *La Modification*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957, p. 7 (Vă strecuraţi prin deschizătura strâmtă frecându-vă de marginile sale...) (trad. n.).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

„curgând" în ritmul frazelor pe pagina de hârtie). Prin *La Modification*, Butor supune atenţiei cititorului un exerciţiu de conştiinţă, analizând gradual legăturile dintre oameni, trecând de la naşterea sentimentului de dragoste la starea de alienare a acestuia, abordând toate fazele intermediare ale slăbiciunilor umane, îndoielile, speranţele mai mult sau mai puţin utopice marcând ceea ce am putea denumi o formă a uzurii afective. În fond, prin aşternerea pe hârtie a tuturor acestor sentimente contradictorii, cititorul, identificându-se cu fiecare speranţă, amintire, stare afectivă, învaţă, dincolo de experienţa proprie, ce reprezintă viaţa.

Începând cu 1962, Michel Butor face o schimbare de macaz pe tărâmul literaturii, iniţiind o serie de texte experimentale, („forme mobile" cum le numea el adesea) sub forma a diferitelor extrase lipite unele de altele. *Mobile: Étude pour une représentation des États-Unis* (publicată la Gallimard în 1962) (alături de *Réseau aérien*, *810 000 litres d"eau par seconde*), este o colecţie de texte fragmentare scrise din dorinţa de a surprinde cât mai bine complexul univers american (extrase din ziare, descrieri ale maşinilor, nume de locuri, discursuri, dialoguri, monologuri etc.), o realitate binecunoscută romancierului din perioada în care a locuit în Statele Unite, unde a urmat o carieră universitară, ca profesor de literatură la Universitatea din Louisville, Kentucky. Titlul cărţii, *Mobile*, este împrumutat de la numele celui de-al treilea mai populat oraş din statul american Alabama, cât şi de la sculpturile „mobile" ale artistului american Alexandre Calder[9] (aşa cum o afirmase în nenumărate rânduri însuşi Butor), personaj extrem de apreciat de către romancier prin prisma curajului de a propune o nouă viziune artistică asupra unui domeniu care suferea de o oarecare rigiditate la acea vreme, sculptura, optica sa apropiindu-se, într-un fel, de zona experimentală a literaturii. „Forma mobilă" se desprinde din însuşi procedeul identificat de Butor ca fiind cel mai potrivit pentru această lucrare, cel al colajului, al „montajului" literar, tehnică care începe să se bucure de un oarecare succes la mijlocul secolului trecut, permiţând cititorului să-şi aleagă singur modul în care citeşte (şi interpretează) textele sau să ignore pasaje pe care el le consideră ca neinteresante. Călătoria în Statele Unite, începând cu 1960, l-a marcat extrem de puternic pe Butor, efectele acesteia resimţindu-se inclusiv la nivelul scriiturii, complexitatea geografică, culturală şi socială a acestui spaţiu determinându-l să încerce o formă a textului la fel de complexă, de originală, bulversându-şi complet cititorii. Depăşirea limitelor în literatură reprezintă, de altfel, un deziderat ce face parte din propria sa filosofie, cu ocazia unei expoziţii organizate de Biblioteca Naţională a Franţei dedicate activităţii sale culturale, în 2006, Butor întărind această idee prin teza că „a scrie înseamnă a distruge toate barierele". Dată fiind plurivalenţa experienţei americane, Butor consideră ca nepotrivită abordarea acestor realităţi prin intermediul conceptului clasic al povestirilor de călătorie, încercând o variantă mai radicală: „*Mobile* est organisé autour d'un certain nombre de cellules, des cellules dont l'écorce, en quelque sorte, est écrite en caractères romains, plus noirs, et dont le centre, le noyau, est en italique. Ces cellules s'accrochent les unes aux autres comme les cellules d'un organisme, comme les atomes dans les grandes molécules. Chaque de ces cellules est liée au nom d'une ville a l'intérieur d'un

[9] Alexander Calder, artist American, inventatorul sculpturii mobile (forme animate prin mişcările aerului), denumită astfel de pictorul francez Marcel Duchamp la expoziţia de la Paris din 1932.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

des cinquante Etats. Ces cinquante Etats sont dans l'ordre alphabétique adaptés au français."[10] Plecând de la acest model, autorul inserează în paginile cărţii liste cu nume de oraşe, observaţii personale, citate, traduceri, extrase din broşuri de călătorie etc., pentru fiecare utilizând caractere tipografice diferite, lecturarea textelor putându-se face într-un mod cu totul nou, inedit, atât pe orizontală, cât şi pe verticală sau în diagonală.

Textele descriu multiplele faţete ale unei Americi pline de fantasme, o „terra promessa" ce oferă oportunităţi tuturor „noilor veniţi", aflaţi într-o permanentă „mobilitate" în căutarea bogăţiei. Vorbim despre o construcţie literară care are ca subiect Statele Unite (succesiunea descrierilor fiind dictată de ordinea alfabetică a statelor americane), realizată sub forma unei evocări „multivoce" susţinută de „martori" ai unor realităţi desfăşurate pe parcursul mai multor secole, constând în reprezentarea unei Americi ambivalente, a unui spaţiu al oportunităţilor dar şi al dramelor provocate de întâlnirea civilizaţiilor atât de diferite în acelaşi perimetru. Soluţia „multivoce" aleasă de romancier în reprezentarea diferitelor părţi ale naraţiunii este transpusă în pagină prin utilizarea diferitelor tipuri de efecte tipografice: caractere romane normale pentru descrierile spaţiilor sau italice pentru citate. Fiecare dintre aceşti „martori" creează impresia unui narator omniscient, a unui fin cunoscător al elementelor de geografie, istorie sau cultură americană, expuse privirii cititorului sub forma unor microdescrieri ce fac, parcă, trimiteri la extrase dintr-un roman: „nuit noire à CORDOUE, ALASKA, l'extrême Nord, l'extrême proximité de l'effroyable, l'abominable, l'inimaginable pays où il est déjà lundi tandis qu'ici il est encore dimanche, fascinant pays sinistre avec ses envols de satellites inattendus, le pays des cauchemars qui vous poursuivent toute la nuit, et insinuent entre vos pensées du jour, malgré tous vos efforts, tant de minuscules susurrements dévastateurs comme une infiltration d'eau dans le plafond d'une chambre ancienne, le monstrueux pays des ours"[11]. Textele pot fi definite ca un hibrid constituit din colajul a mai multor genuri literare, în cadrul cărora un rol important îl au expunerile ce par a fi desprinse din tablouri a căror cromatică variază între alb şi negru, la fel cum pasajele din lucrare fac descrieri care au ca punct de pornire ziua sau noaptea. Genului epistolar este de asemenea prezent sub forma cataloagelor de vânzare, simboluri ale societăţii de consum, care reflectă modul în care americanul de rând se raportează la obiecte, oglindind universul său social (Note: „tous nos animaux sont expédiés avec humanité, munis de nourriture

[10] Gérard Blanchard, *Le structuralisme de Michel Butor*, în „Communication et langages", no. 11, 1971, p. 10 (*Mobil* este organizat în jurul unui anumit număr de celule, celule a căror membrană, într-un fel, este scrisă din caractere romane, mai negre, şi al cărei centru, nucleul, este cu italice. Aceste celule se agaţă unele de altele la fel ca celulele unui organism, ca atomii din molecule mari. Fiecare dintre aceste celule este legată de numele unui oraş din interiorul unuia dintre cele cincizeci de state. Acestea cincizeci de state sunt în ordine alfabetică adaptată în franceză.) (trad. n.).

[11] Michel Butor, *Mobile: Étude pour une représentation des États-Unis*, Gallimar, Paris, 1962, p. 8 (noapte întunecată la Cordoue, Alaska, Nordul extrem, extrema proximitate faţă de înspăimântătoarele, abominabilele, inimaginabilele ţinuturi unde este deja luni în timp ce aici este încă duminică, un ţinut fascinant şi sinistru în acelaşi timp, cu zboruri neaşteptate de sateliţi, ţinutul coşmarurilor care vă urmăresc toată noaptea, şi care strecoară în gândurile tale din timpul zilei, in ciuda eforturilor tale, minuscule şoapte devastatoare, la fel cum se infiltrează apa prin tavanul unei încăperi vechi, monstruosul ţinut al urşilor.) (trad. n.).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

et d'eau pour le voyage. Pas d'envois hors du continent d'Amérique…"[12]). Un alt gen literar inclus de Butor în *Mobile* este cel al dialogului teatral, generat de judecarea Sussanei Martin, una dintre acuzatele din procesul vrăjitoarelor din Salem, din 1692, concretizat într-un dialog dintre magistrat şi acuzată: „*Salem, 29 juin 1692*: *4) JOHN ATKINSON témoigna Qu'il échangea une Vache avec un Fils de SUSANNA MARTIN, qu'elle se mit à grogner, ne voulant pas qu'il l'obtînt. Allant chercher cette Vache, bien qu'il l'eût Entravée et Longée, celle-ci, jusqu'alors Soumise, devint si furieuse, qu'à grand-peine purent-ils la mener. Elle brisa toutes les Cordes qui lui étaient attachées, et bien qu'elle fût liée solidement à un Arbre, elle réussit à s'échapper, et leur donna tant d'autres troubles qu'ils ne peuvent qu'y voir de la Sorcellerie...*"[13].

Mobile: Étude pour une représentation des États-Unis reprezintă una dintre operele prin intermediul cărora literatura a marcat tranziţia dinspre romanul clasic spre postmodernism, integrând în cadrul textului pentru prima dată noţiunea de „fractură" şi de „mobilitate". Prin intermediul acesteia, Butor scoate în evidenţă importanţa „imaginii" textului, căruia îi conferă „vizibilitate", deschizând calea spre un nou tip de text, textul narativ ale cărui semnificaţii sunt potenţate, dincolo de cuvânt, de o componentă vizuală. La o privire mai atentă asupra celor două scrieri definitorii din opera lui Butor, *La Modification* şi *Mobile*, în ciuda diferenţelor de abordare a textului, se observă o constantă a viziunii scriitorului asupra spaţiului, prin aceea că el îi asociază, în ambele situaţii, un anumit tip de imagine (chiar dacă ea este, în aceste două situaţii, contradictorie). Dacă în *La Modification* este creată iluzia liniarităţii spaţiului, călătoria pe calea ferată (de la Paris la Milano) simbolizând o progresie liniară în spaţiu şi timp, „textele experimentale" din *Mobile* dezarticulează orice idee de vector liniar spre care să indice o anume direcţie (de altfel, ideea de hartă, prezentă la începutul lucrării, precum şi modul de aşezare a textelor, anulează conceptual de direcţie spre un punct final, harta, în sine, oferind posibilitatea alegerii de multiple destinaţii).

Urmând această poetică a spaţiului, romancierul pledează pentru o anumită „mobilitate" a operelor literare, subliniind necesitatea multiplicării direcţiilor de lectură, conferindu-le, astfel, cititorilor posibilitatea de a alege liber modul de interpretare. Din acest punct de vedere, Michel Butor s-a autodefinit întotdeauna ca un scriitor desprins de „grup", capabil să-şi creeze propriul drum spre o operă „deschisă" către multiple reflexivităţi, care se constituie în tot atâtea posibile experimente literare.

---

[12]*Ibidem*, p. 59 (Notă: toate animalele noastre sunt expediate cu grijă, beneficiind de hrană şi apă pe parcursul călătoriei. Nu trimitem în afara continentului american...) (trad. n.).

[13] Michel Butor, *Mobile: Étude pour une représentation des États-Unis*, Gallimar, Paris, 1962, p. 241 (Salem, 29 juin 1692: 4) JOHN ATKINSON Mărturii că schimbase o vacă cu un fiu al SUSANNEI MARTIN, că ea a început să bombănească, nedorind ca el să-l obţină. Mergând să caute această Vacă, cu toate că el i-a pus Piedică la picioare şi a Priponit-o, aceasta, până atunci Supusă, deveni atât de furioasă, încât cu mare dificultate putură să o ducă. Ea rupse toate Funiile cu care era legată şi, cu toate că era legată bine de un Copac, ea a reuşit să scape, şi le făcură atâtea alte necazuri încât nu se putură gândi decât la Vrăjitorie) (trad. n.).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

BIBLIOGRAPHY:

Michel Butor, *Le roman comme recherche*, în „Cahiers du Sud" No. 344, 1955;
Jean Roudaut, *Butor Michel* (1926-), în *Encyclopædia Universalis* (en ligne), URL: http://www.universalis.fr/encyclopedie/michel-butor/;
Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor: L'ecriture en transformation*, La Différence, Paris, 1993;
Michel Butor, *Entretiens*, Vol. I, 1956-1968, Editura Joseph K., 1999;
Michel Butor, *La Modification,* Les Éditions de Minuit, Paris, 1957;
Gérard Blanchard, *Le structuralisme de Michel Butor*, în „Communication et langages", no. 11, 1971;
Michel Butor, *Mobile: Étude pour une représentation des États-Unis*, Gallimar, Paris, 1962.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

KANYADI SANDOR'S POETRY AND ION HOREA'S POETRY

Carmen Hurubă (Dudilă)
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Ion Horea and Kányádi Sándor are authentic Transylvanian poets. In the lines below you can discover the essence of the traditionalism through the image of the poet's native villages. This article attempts to describe the poet's works and discover the characteristic elements of Transylvanian poetry.

Keywords: poetry, village, traditional, lyrism, Transylvania.

Pentru Ion Horea, poet tradiționalist nonconformist, satul este înainte de toate, o unitate de măsură a timpului. Originea țărănească este subliniată mereu cu mândrie. Astfel în poemele din volumul „Umbra plopilor" vom regăsi lirismul amintirii, impregnat de tonalități nostalgice, care se va contopi cu sentimentul timpului: „Şi vom călători odată/ Pe unde n-am mai fost nicicând,/ Cu umbra plopilor, ciudată,/ Alunecând, alunecând// Şi va rămâne-n urma noastră/ Doar tremurarea unui gând,/ Cu umbra plopilor, albastră,/Alunecând, alunecând// De va mai fi o amintire,/ Şi ea va trece, vrând, nevrând,/Cu umbra plopilor, subţire,/Alunecând, alunecând// Dă-mi gura ta şi mă sărută,/ Şi stele vor cădea pe rând,/ Cu umbra plopilor, tăcută,/ Alunecând, alunecând// Şi-ai să auzi, înfiorată,/ Cum trece-al lunii foşnet blând,/ Cu umbra plopilor, culcată,/ Alunecând, alunecând.//"

Ion Horea este poetul prins între visele spre viitor și amintirile satului, a locului unde s-a născut și a copilărit. Lui Horea, satul nu-i inspiră poezia dezrădăcinării, de tipul celei de la început de veac, cum apare la Goga sau la Șt. O. Iosif. El este solidar cu satul, nu pentru ostilitatea față de civilizație, ci pentru liniștea pe care o emană. Pentru Horea satul este o hrană a sufletului, de aceea întoarcerea sa la sat înseamnă revenirea la amintirile cele mai pure și calde din timpul copilăriei sale. În versurile poeziei „Chemați-mă", poetul cântă dorul pentru cei rămași, care pentru el rămân neschimbați: Nu v-am uitat, îmi sunteţi mai aproape/ ca niciodată. Iată cum coboară/ amurgul peste toate. Parcă văd/ cum vă-aşezaţi tăcuţi în faţa casei,/ şi aşteptaţi să iasă printre stele/ luceafărul cel nou ce taie-n două/ deasupra voastră lumea nesfârşită./ Chemaţi-mă, oricând, la orice oră,/şi vin, oriunde-aş fi în clipa ceea,/ din lumea înstelată-a poeziei,/ ori poate din furtunile iubirii,/ ori din vârtejurile-atâtor griji/ în care-s prins cu-ntreaga omenire. Poetul își imaginează un sfârșit care îl va aduce tot în scumpul și tihnitul său sat: Bătrânii mei, când voi rămâne singur/ şi obosit voi aştepta şi eu/ în faţa casei noastre înserarea/ ca sputnicii ieşiţi de după deal/ să-şi împletească firele de aur/ în pânzele luminilor stelare,/ chemarea voastră voi mai auzi-o/ ca un ecou întors din astru-n astru". Un element mai deosebit ce putem observa la Ion Horea, este faptul că, poate este primul poet la care chipul tatălui este

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

mai des evocat, remarca Ion Dodu Bălan: „ca să-mi aduc aminte cum veneam/ acasă noaptea când eram copil/ în carul plin cu fân culcat pe spate/ şi tata-mi arăta deasupra Cupa/ şi Rariţele strălucind şi Toaca/ şi locul unde-avea mai către ziuă / să pâlpâie cu puii Găinuşa./ Era o lumentoarsă din poveste,/ erau miresmele îmbătătoare,/ şi vorba tatii ce ştia să lege/ şi să dezlege pentru mine totul,/ şi eram prins atunci în nesfârşitul/ ecou ce leagă suflete şi stele,/ şi-acel ecou mereu mă urmărește/ de-atunci în toate drumurile mele.//”

În 1970, când îi apare volumul selectiv „Fátol fáig” („De la un copac la altul”), Kányádi Sandor este un poet ajuns la maturitatea talentului său ca și a măiestriei sale, un poet destul de exigent ca să condamne unele din poeziile apărute între 1955-1965. Cele care au dobândit grație în ochii săi, chiar și cu trecerea timpului sau chiar după examenul conștientei poetice, erau liricele neafectate de retorica timpului, de o simplitate și o inocență naivă sau nativă. Poezia se va remarca printr-o simplitate a rimelor, a ritmurilor populare amintind vechi paradigme folclorice. Te duce cu gândul la vocea unui poet păcurar intonând un cântec nostalgic. Cântecul păstorului însingurat, fluierul din care răsună un străvechi lamento, apar în filigranul acestor lirici, precum modelul și instrumentul lor arhaic. Într-una din poeziile emblematice ale acelor ani „Bâtă și Fluier” („Bot és furulya”) aluzia la acest arhetip este limpede. „Cele dintâi daruri ce am căpătat:/ un ciomag şi o trişcă./ Ciomagul frumos încrustat,/ afumată trişca./ Un vecin al nostru mi le-a dăruit,/ un păcurar bătrân./ Ciomagul de lemn de corn/ trişca de alun./ Şi înţelepte sfaturi mi-a mai dat/ bunul vecin Duka:/ cum să folosesc mai bine ciomagul şi trişca./ ‘Ţine bine minte: omul este om/ şi păcurarul este păcurar/ când ciomagul-l strânge bine/ şi-n trişcă-i cu har”.[1]

Aceste însemne ale demnității păstorești, poetul le-a primit de la un bătrân păcurar. Ele au fost darul cel dintâi pe care l-a primit. Este în această recunoaștere a unei îndatoriri mai mult decât doar omagiul adus cântărețului anonim, este recunoștința față de un anume sol germinativ, față de darurile sale dintâi, tot atât de vechi și de auguste precum firea însuși.[2]

În aceeași lucrare Balotă explică prezența „firii” în poezia lui Kányádi și mai ales spiritul acesteia care se va simți în continuare în poezia poetului, chiar dacă ea va dispărea la un moment dat: „Această fire e atotprezentă în poezia tânărului Kányádi. Ea nu va dispare nici mai târziu, deși prezența ei nu va mai fi tot atât de sensibilă. Nu este vorba aici de o poezie a naturii; firea nu este peisaj bucolic. Nici pastel cu pretenții plastice. Ea este elementarul, străvechiul, perenul.”[3]

Volumul de versuri„Roua pe stea” cuprinde poezii care surprind prin simplitatea cvasifolclorică, tocmai acea elementară inocență a Firii. Nu o vom descoperi în simplitatea ei originară, ci umanizată prin străvechile deprinderi sătești. Satul cu lucruri bătrâne, cu bătrâna fântână din ulița cu moara bătrână și mai ales cu vechile afecte ale unei lumi ce se scufundă

[1] traducere G. Scridon: Bot és furulya // Legelső ajándék, mit kaptam,/ egy bot s egy furulya./Cifra volt a bot,/ füstös a furulya./A szomszédunk adta volt,/ egy öreg pakulár./Somfa volt a bot,/szilva a furulyám./ Bölcs szavakat is adott/ a bot s a furulya/ használatához/ nekem a vén Duka;/ "Az ember ott kezdődik,/ és ott a pakulár,/ ha jól fogja a botot,/s ha szépen furulyál."
[2] Nicolae Balotă - *Scriitori maghiari din România*, editura Kriterion, București, 1981, pag. 362.
[3] Ibidem, pag. 363.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

încet în trecut, satul este spațiul elegiac, prea puțin idilic, al meditațiilor poetului. Tot Balotă ne spune că vede în Kányádi un poet meditativ astfel încât inocențele liricii sale din prima sa manieră sunt cele ale sentimentului ce se reflectă pe sine. De-asemenea, mai precizează că umorul îndeajuns de amar al poetului, pe care încă de la începuturile sale îl trădează, ca și zâmbetul sau ușor stilizat manifestă umoarea melancolică de fond a acestei autentici naturi poetice. Dacă ne oprim la poezia „Strada noastră", descoperim că până și noroiul e curat la țară: „În viață nu va fi ușor de pătat / căci la noi, şi noroiul e curat".[4]

Puritatea acestei lumi este o temă de fond a poeziilor din prima perioadă. Și totuși Kányádi nu e nicidecum păşunistul suspinând după paradisul rural pierdut. Ori de câte ori se va întoarce spre rădăcinile rurale o va face ca un visător ce nu uită beneficiile treziei, ale conștiinței lucide, mai spunea Balotă. Meditativul dintr-însul triumfă asupra visătorului nostalgic. Până și cele ale Firii, în proiecția acestor „Elegii de toamnă": „Oare se va fi uscat roua / la poalele pădurii, ori e brumă?.../ Mai dăinuie-aici oare datina/sporovăielii frunzelor,sau teama/înfrigurata ,ucigaşa sfada/au prefăcut in plâns de frunze moarte / armonia de odinioară", a acestor „Tablouri de primăvară": „Lut încropit la soare / strânge sub puieții tremurători / cu grijă pentru fiecare / un pomicultor / El însuși pare / un pom bătrân: atât de brumat e, / cu palmele ca două frunze amare, / toamna, uscate,"[5] a acestor „Amurguri de iarnă": „Soarele-a căzut între mesteceni. / De pe mesteceni curge sânge / Haita de lupi, cu guri băloase, / lacomă-n jurul sângelui se strânge / Spintecă-n piept nămeții mari / năluci pe vale-n goana mare: / arabescuri / tremurătoare Se-ncaieră-ntre ei, se rup, / se sfâșie fiară pe fiară, / mușcă soarele-nsângerat; / cu urlete seara coboară,"[6]revelează ceva de dincolo de firea sensibilă: o esență spirituală a lucrurilor. Dar tonalitățile sumbre ori melancoliile nu restrâng registrul poetic-imaginar al acestui liric. Rămâne o marjă apreciabilă pentru joc, pentru variațiile formale. Întrebări, fragmente de peisaj interior, miniaturi diverse, toate sunt expresii ale unor felurite anotimpuri ale sensibilității ca și ale unor metamorfoze ale viziunii. Micile elemente banal-emoționale ale vieții cotidiene generează în economia acestei creații poetice - cu aceeași ușurință ca și experiențele abisale poeticul.

Descoperim că, deopotrivă, poezia lui Kanyadi cântă poezia satului precum poezia lui Horea. Ambii poeți văd satul ca locul sacru la care se întorc mereu pentru a primi energia și a-și găsi liniștea sufletească. În versurile poeziei, „Inima mea", simțim chemarea inimii, care tânjește la „toamna târzie", la locul în care se simte cel mai bine: „Inima mea de-o vreme o simt într-adevăr/ Că-n fiecare toamnă se coace ca un măr./ În clipele grăbite din zile lungi de vară/ O simt cum se-mplinește-n tăcere ca o pară –/ Inima mea cu pomii grădinii dimpreună/ Se-ntunecă spre toamnă şi-i dulce ca o prună,/ Şi-n vârfuri foşnitoare prin frunza amăruie/ O-mprejmuie lumina de sus ca pe-o gutuie./ Inima mea se sparge cu pocnet ca o nucă,/ De-i toamna mai târzie şi umbra mai pe ducă,/ Şi-aşteaptă ca un strugur pe viţă, nopţi întregi,/ Să te apleci aproape de ea şi s-o culegi./"Această chemare a inimii spre satul cel drag îl descoperim și la

[4]traducere personală: Nem fogja az élet piszka,/ mert itt még a sár is tiszta.
[5]Sandor Kányádi – *Cai verticali*, în românește de H. Grămescu, Editura pentru literatură, 1969, pag. 15.
[6] ibidem, pag. 11.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Kanyadi în poezia: „Când zăreşte hotarul pământului natal" (Mikor szülőföldje határát megpillantja): „când ajunge aici/ ca matelotul din coşul de pe catarg/ strigă inima mea/ ocean sunt toate/ celelalte ţinuturi/ numai aici apare pământul din ape.//"[7]

Mai multe elemente comune se regăsesc în lirica celor doi poeți, motiv pentru care consider că ambii și-au iubit cu patimă locul natal, au crezut cu tărie că satul cu tradițiile sale trebuie păstrat cu sfințenie în sufletele noastre, de fiecare dintre noi. Alte poezii pe care le-am ales pentru a ilustra cât mai bine, apropierea sufletească a ambilor poeți, de dragul lor sat în diferitele schimbări ale naturii, le voi prezenta în rândurile care urmează.

Când am citit poezia lui Ion Horea, „În faţa zăpezii": „Treci limpezindu-te-n pământuri mult întârziată,/ Rămasă dintr-o zi de toamnă şi aşteptată-n vremea ceea/ Peste câmpia ca o tablă de diamant şi ciocolată./ Pe care cobora spre ziuă şi se-nălţa-n amurg scânteia./ Să-ntârzie doar prospeţimea hotarelor în nesfârşite/ Şi plopii-albaştri, traşi de două peneluri lângă drumul ţării,/ Când peste vârful lor va trece cu fluieratul ei subţire,/ Întoarsă, mierla primăverii ce nu ne poate da uitării.//", aceasta m-a dus cu gândul la poezia lui Kanyadi, „Totul va fi frumos cândva". (Egyszer majd szép lesz minden)/ Totul va fi frumos cândva,/ credemă, de spaima/ toamnei şi a iernii/ iubirea ne va despuia.// Stavom atunci în lumină,/ ca ramuri în floare,/ şi mândri vom purta/ purele noastre coroane.// Nu ne vom teme dentuneric;/ priveghind, luna plină/ drumurile suferinţei/ le va umple de lumină.

Ce văd eu, și mai ales ce simt eu, este că atât poetul Ion Horea cât și poetul Kanyadi Sandor, au creat o altă lume prin poezia lor. În ochii cititorului se văd luminițele care străbat satul blând și răbdător care îi va aștepta mereu. Cei doi poeți își cântă admirația și iubirea pentru tot ceea ce se întâmplă în natură și pentru ceea ce schimbă ea în sufletul omului, așa cum spune Ion Horea și în versurile poeziei sale:„Mi s-a părut - Cer îndurare ceasului mut, ca un păgân,/ Din toamnă-n ceaţa dusă de ploi să mai rămân/ În jocul tău de care va fi cândva să fug/ Fricos ca o şopârlă sub frunzele de rug./ La noapte o să ningă. Spun semne din amurg./ Deasupra noastră fluvii de ciori flămânde curg,/ Şi marginilor lumii parcă le dau ocol./ Bisericile-s pline de ciori ca de nămol./ Să fie mâine ziua în care m-am născut?/ Aud în câmp cum timpul mai rumegă tăcut,/ Şi bate vânt, şi norii se strâng în jurul lui,/ Ca la un semn, spre iarnă, al meu şi-al nimănui./ Mi s-a parut o clipă ca şovăi şi că-aştept/ Să mi se culce-n suflet, cu umbra, plopul drept,/ Apoi trecu şi-această nedumerire-n gol,/ Vârtejuri să mă poarte şi să mă-ngroape-apoi/ În liniştea prelungă ce stăruie-ntre noi." Iar la Kanyadi, această comuniune cu natura, cu satul, cu bătrânii lui, o regăsim în poezia „Dorinţă în pragul toamnei" (Őszeleji kívánság)/ Gâştele sălbatice şi cocorii/ sparg cerul de seară;/ toamnă lungă celor ce rămân,/ drum bun celor ce pleacă./ Şi rândunelele se pregătesc,/ pe firele de telegraf sadună;/ drum bun celor ce pleacă,/ toamnă lungă celor ceor să rămână.// Pâraiele sunt tot mai reci,/ umbra de frunze mai rară;/ toamnă lungă celor ce rămân,/ drum bun celor ce pleacă.// Creşte blana tinerilor cerbi,/ mai sângeriu e soarele la apus;/ drum bun celor ce pleacă,/ toamnă lungă celor ce nu sau dus.//[8]

---

[7] traducere personală: „a szívem kolumbusz árbockosárból/ kiáltó matróza mikor/ idáig érkezem // minden más táj csak óceán/ ez itt a föld/a föld nekem.// "

[8] traducere Francisko Kocsis - *Efectul admiraţiei. Poeţi maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2006, pag 158: Őszeleji kívánság // A vadludak és a darvak / már az égre ékelődnek;/ hosszú őszt a

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Probabil că tolba plină cu poezie duioasă și convingătoare este inepuizabilă, dacă ne referim la măreția cu care au descoperit ambii poeți, necesitatea comuniunii cu natura, pentru a înțelege mult mai ușor menirea omului pe lume. Sunt întrebări la care mulți nu au găsit răspuns și poate că nu vor găsi niciodată. Dar prin forța pe care au primit-o din natură, din locurile sacre în care se regăseau, au avut voința de a căuta mai departe răspuns la tot ceea ce nu au înțeles și nu au găsit.

Eu cred că aceasta este puterea poeziei. Și mai cred că și cei doi poeți au simțit la fel. Au ales poezia să îi îndrume în calea lor spre cunoaștere, spre regăsire, spre împlinirea unor idealuri doar de ei știute și dorite.

Horea , Ion, *70*, Bucureşti, Editura Biblioteca Bucureştilor, 1999;
- Horea , Ion, *Bătăi în dungă*, Bucureşti, Editura Albatros, 1999;
- Horea , Ion, *Bătaia cu aur*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1979;
- Horea , Ion, *Bătaia cu aur*, Ediţie de autor îngrijită de Eugeniu Nistor, Prefaţă de Al. Cistelecan, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 2009;
- Horea , Ion, *Căderea pe gânduri*, Târgu-Mureş, Casa de editură „Ardealul”, 1996;
- Horea , Ion, *Calea Târgului*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 2010;
- Horea , Ion, *Calendar,* Bucureşti, Editura Tineretului, 1969;
- Horea , Ion, *Cartea Sonetelor*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 2001;
- Horea , Ion, *Cărticica noastră*, Bucureşti, Editura Medicală, 1971;
- Horea , Ion, *Cumpene*, Bucureşti, Editura Albatros, 1991;
- Horea , Ion, *Dealuri de lut*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990;
- Horea , Ion, *Flori de păpădie*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1962;
- Horea , Ion, *Gravuri*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 2013;
- Horea , Ion, *Încă nu*, Cluj, Editura Dacia, 1972;
- Horea , Ion, *Locul şi ceasul*, Bucureşti, Editura Minerva, 1994;
- Horea , Ion, *Mărturisiri şi Rugăciuni*, Bucureşti, Editura Viitorul Românesc, 2003;

maradóknak,/jó utat az elmenőknek.// A fecskék is készülődnek,/ sürgönydróton sorakoznak;/ jó utat az elmenőknek/ hosszú őszt a maradóknak.// Az árnyékok vékonyodnak,/ a patakok hűvösödnek;/ hosszú őszt a maradóknak,/ jó utat az elmenőknek.// Gyapjasodnak a kis őzek,/ vöröslik a lenyugvó nap;/ jó utat az elmenőnek,/hosszú őszt a maradónak.//

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

- Horea , Ion, *Măslinul lui Platon*, Cluj, Editura Dacia, 1976;
- Horea , Ion, *Podul de vamă*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1986;
- Horea , Ion, *Poezii* (Colecţia „Albatros"), Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967;
- Horea , Ion, *Poezii şi poeme*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Internaţionale pentru Cultură şi Ştiinţă „Mihai Eminescu", 2004;
- Horea , Ion, *Psalmi şi rugăciuni*, Cluj-Napoca, Editura Dacia XXI, 2011;
- Horea , Ion, *Rătăciri*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 2014.
- Horea , Ion, *Reversuri*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 2005;
- Horea , Ion, *Rondeluri*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 2012;
- Horea , Ion, *Scribul*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 2011;
- Horea , Ion, *Şi va fi ziuă şi va fi noapte*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 2001;
- Horea , Ion, *Umbra plopilor*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965;
- Horea , Ion, *Un cântec de dragoste pentru Transilvania*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983;
- Horea , Ion, Versuri 1956-1972, selecţie de Romulus Vulpescu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973;
- Horea , Ion, *Versuri şi reversuri. Vers et revers*, Traduit du roumain par Paula Romanescu, Bucureşti, Cartea Românească, 2009;
- Horea , Ion, Viaţa Viaţa, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987;
- Horea, Ion, *Coloană în amiază*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1961;
- Horea, Ion, *Eu trebuie să fiu* (Colecţia „Cele mai frumoase poezii"), Prefaţă de Edgar Papu, Bucureşti, Editura Albatros, 1984;
- Horea, Ion, *Guguştiucul*, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1985;
- Horea, Ion, *Noaptea nopţilor*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985;
- Horea, Ion, *Poezii*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1956;
- Kányádi, Sandor; *Cai verticali*, Editura pentru literatură, București, 1969;
- Kányádi, Sandor; *Valaki jar a fak hegyen*, editura Maghiară, București, 1969;

BIBLIOGRAPHY:

2. Bibliografie critică:

- Andriescu, Al., *Relief contemporan*, Iaşi, Editura Junimea, 1974;
- Bălan, Ion Dodu, *Condiţia creaţiei. Portrete*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968;
- Bălan, Ion Dodu, *Pietre pentru templul lor. Evocări, studii literare, articole*, București, Editura Cartea Românească, 1985;
- Balotă, Nicolae; *Scriitori maghiari din România*, editura Kriterion, București, 1981;
- Barbu, Eugen, *O istorie polemică şi antologică a literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1975;
- Boldea, Iulian, *Metamorfozele textului*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 1996;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

- Brad, Ion, *Dincoace de munţi*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2008;
- Bratu, Savin, *Cronici (II*), Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1958;
- Călinescu, George, *Literatura nouă,* ediţie întocmită şi prefaţată de Al. Piru, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1972;
- Cistelecan, Al., în prefaţa *Ardeleanul definitiv la volumul antologic: Ion Horea, Bătaia cu aur*, ediţie de autor îngrijită de Eugeniu Nistor, Tg-Mureş, Editura Ardealul, 2009;
- Cistelecan, Al., *Poezie şi livresc*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987;
- Cistelecan, Al., *Top-ten*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000;
- Cristea, Valeriu, *Fereastra criticului*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987;
- Doinaş, Ştefan Aug., *Lectura poeziei*, Bucureşti, Cartea Românească, 1980;
- Doinaș, Ștefan Aug., *Poeţi români*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1999;
- Felea, Victor, *Aspecte ale poeziei de azi*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977;
- Iorgulescu, Mircea, *Prezent*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985;
- Kocsis, Francisko; *Efectul admiraţiei. Poeţi maghiari din Transilvania*, editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2006;
- Kortárs Magyar Irók Kiss Lexicon – 1959 – 1988, editura Magveto, Budapesta, 1989;
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008;
- Mariș, Ioan - *Poezia lui Kányádi Sandor* – http:// www.revistatransilvania.ro /arhiva/2006/pdf/numarul2/p25-27.pdf. - 12.02.2014;
- Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române. De la creaţia populară la postmodernism*, Bucureşti, Editura Saeculum I. O., 2000;
- Micu, Dumitru, *Limbaje lirice contemporane*, Bucureşti, Editura Minerva, 1988;
- Micu, Dumitru, *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986;

- Micu, Dumitru, *Scurtă istorie a literaturii române, vol. II*, Bucureşti, Editura Iriana, 1995;
- Mohacsy, Karoly; Vasy, Geza – *Szines Irodalom*, editura Kronika, Budapesta, 2009;
- Negoiţescu, I., *Scriitori moderni*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966;
- Nistor, Eugeniu, *Dialoguri în Agora*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 2005;
- Nistor, Eugeniu, *Nostalgia golfului*, Tg-Mureş, Casa de editură Mureş, 1993;
- Popa, Marian - *Dicționarul de literatură română contemporană*, Editura Albatros, București, 1977;
- Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Bucureşti, Editura Fundaţia
- Luceafărul, 2001;
- Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine, vol. I,* Bucureşti, Editura Semne, 2009;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Simion, Eugen, *Orientări în literatura contemporană*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

CONSIDERATIONS ON THE HISTORICAL AND DENOMINATIONAL BACKGROUND OF THE EMERGENCE OF THE RHOTACISED PSALTERS

Călin Popescu
PhD Student, University of Pitești

Abstract: The question of the cultural environment that determined the emergence of the first translations into Romanian vernacular – the rhotacised texts, mainly the Psalter – is still unsettled. Some scholars even speak in terms of a divided truth (Al. Mareș), while others keep laying stress on Hussism (Florin Florescu). This paper presents a reanalysis of the main hypotheses: Hussism, Bogomilism, Orthodox and internal factors, Catholicism, Lutheranism, Calvinism. It leads to the conclusion that the translations were performed, even unofficially, in an Orthodox environment.

Keywords: rhotacised texts, the Psalter of Schei, Hussism, translation into vernacular, cryptography

Începutul literaturii române literare – prin *Psaltirile* manuscrise precursoare ale operei lui Coresi[1] – a fost îndelung analizat, sub aspectul ambianţei culturale care l-a generat, vehiculându-se mai multe ipoteze: husitism, bogomilism, catolicism, luteranism, calvinism, ortodoxie sau pur şi simplu progres social autohton. În ultima vreme discuţiile sugerează parcă un fel de adevăr împărţit între aceste variante, singure sau în combinaţii[2]. Elementele de care dispunem pun aproape o problemă detectivistică: cunoaştem câteva texte, cu faptele lor de limbă – cel mai uşor de observat fiind rotacismul[3], un Simbol de credinţă incluzând dogma catolică *Filioque* la finalul celui mai important manuscris,

[1] După Urechia (1885: 71), tiparul este adevăratul început al limbii literare.
[2] Problemele „își așteaptă încă rezolvarea definitivă, riguros argumentată". Așa că fac doar „o limpezire cu caracter teoretic şi metodologic" (Gheţie/Mareş 2001: 57-8).
[3] Adamescu 1920: 92– „Această particularitate trăieşte până astăzi în puţine cuvinte în Maramureş, în mai multe cuvinte în ţara Moţilor (munţii apuseni ai Transilvaniei) şi în foarte multe vorbe din dialectul istriano-român." Gheţie (1968b:255) a atras, totuşi, atenţia că fenomenele de limbă au avut în trecut cu totul altă răspândire decât cea de astăzi, astfel că Maramureşul e doar unul din locurile unde exista rotacism – fenomen mult mai extins în epocă – caracteriza, de pildă, şi un dialect din nordul Moldovei. Dacă Ivănescu (1959 : 21) garanta că textele rotacizante au fost traduse în Maramureş, Gheţie va arăta deci (1981: 155) că „Maramureşul trebui exclus din rândul regiunilor unde au putut fi alcătuite traducerile româneşti ale Psaltirii şi Apostolului" şi că ar putea fi, eventual, menţionat doar ca loc al unei copieri intermediare înainte de Moldova (*ibid*.: 163).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Psaltirea Scheiană, câteva elemente filigranologice, câteva informaţii istorice. Vom trece în revistă mai jos principalelor ipoteze, înainte de a ne preciza propria poziţie.

Bogomilismul

Codicele Voroneţean, unul din cele mai vechi texte româneşti, la a cărui limbă s-au constatat asemănări cu cea a *Psaltirii* Scheiene (Candrea 1916: lxxxvii-lxxxiv), a fost considerat de unii[4] drept bogomil. Ipoteza curentului bogomil ar fi convenabilă şi pentru legătura pe care ar face-o cu cărţile populare traduse, şi ele printre primele, pe fondul împuţinării, în rândul maselor, a cunoştinţelor de slavonă. Imigraţia învăţaţilor slavi persecutaţi de catolicii polonezi se redusese, în epocă, dar creştea în schimb influenţa greacă, manifestată la început sub forma eliberării de slavonism, cum spune V. A. Urechia (1885: 78), explicând de ce textele populare apocrife „erau aproape sincronistice cu cărţile religioase"(*ibidem*: 75). „Cam în aceeaşi epocă şi aceeaşi regiune unde s-a efectuat traducerea primelor cărţi religioase, au fost traduse din slavoneşte legendele biblice şi apocaliptice care constituie literatura apocrifă. Cărţile acestea nu aveau nevoie, pentru a fi traduse, de un impuls venit din afară. De aceea, traducerea lor s-a putut face în cursul unui lung şir de ani", nota şi Al. Rosetti (1968: 439) care îşi contrazice, totuşi, o altă afirmaţie conform căreia primele traduceri religioase ar fi avut, nevoie de un impuls exterior. Varianta bogomilă[5] a fost susţinută în primul rând de B.P. Hasdeu, care, bazându-se pe mulţimea izvoarelor străine care relatează prezenţa la noi a acestui curent religios, e de părere că va fi avut un statut de confesiune majoritară până în secolul XVI, cel puţin (Hasdeu 1984: 196). Într-adevăr, expresia bogomilică „oameni buni" a făcut carieră la noi, la fel ca proverbul „i-a părăsit ca Sf. Paul pe români" la unguri, ceea ce poate da credit ideii unei răspândiri mai mari decât în alte părţi a ereziei bogomile-paulichiene. Totuşi, la nivel local, cultul dominant a rămas mereu Ortodoxia. Chiar şi aşa, Hasdeu susţine că primele traduceri în româneşte puteau apărea „ca literatură ortodoxă, dar cu o idee condamnată ca eretică la bază"[6]. Vedem însă, în *Codex Sturdzanus*, că textele populare măhăcene pe care le invocă pot sta alături de o încercare de traducere din slavoneşte după un text atribuit lui Ioan Hrisostom[7], deşi ştim că bogomilii respingeau Biserica Ortodoxă şi liturghia ei. Mai mult, în Codex găsim chiar un fragment liturgic[8] şi alte prelucrări ale unor slujbe ortodoxe, considerate în mod eronat bogomilice. Contraargumentul de fond împotriva ipotezei bogomile rămâne faptul că acest curent a fost întotdeauna unul neteologic, antibisericesc[9], legat de pătura mai puţin educată, ceea ce nu se potriveşte ideii că ar fi creat mişcarea cultă, revoluţionară din punct de vedere lingvistic, a

[4] Sbiera 1885:342-7. E doar o afirmaţie impresionistă, fără dovezi.
[5] Plauzibilă şi pentru că se întâmplă că bogomilii primeau din Biblie Noul Testament şi Psaltirea – v. *Bogomils*, în *Oxford Dictionary of the Christian Church* 2005: 221.
[6] *Ibidem*: 356 – "Pe lângă această literatură poporană directamete eretică, mai exista o altă aşa-zicând indirectă, născută şi crescută cu bună credinţă în sânul populaţiunii celei ortodoxe, dar avându-şi ascunsă rădăcina în vreo idee condamnată de biserică, în vreun apocrif tendenţios, în vreo emanaţiune de ceea ce – pe drept sau pe nedrept – era considerat ca erezie."
[7] Adamescu 1920: 94.
[8] *Ibidem*: 95-6 – deşi amestecate cu basme. Chiar şi unele povestiri de acolo pot fi considerate perfect ortodoxe şi sunt greşit trecute ca bogomilice, cum s-a observat de altfel deja.
[9] Vezi şi Hasdeu 1984: 197

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

traducerilor literare. Această idee a putut plăcea, o vreme, ruşilor (Ciobanu 1941: 13-4), dar azi nu mai e luată în seamă decât pentru a reţine, cum făcea Ştefan Ciobanu, că şi un impuls local ar fi putut provoca trecerea la scrisul în limba poporului, chiar în absenţa unor influenţe externe.[10]

Husitismul

Varianta susţinută de autoritatea lui N. Iorga (Iorga 1904:15-41) şi îmbrăţişată de mulţi alţi cercetători afirmă că husiţii maghiari au fost cei care au determinat curentul traducerilor, lucru plauzibil de altfel, ţinând cont că în zona probabilă a apariţiei acestei mişcări literare putea exista o comunitate husită[11]. Într-adevăr, deşi, aparent, caracteristica lingvistică a rotacismului putea fi o particularitate a unui singur autor, mutat în orice alt loc, cum arată Hasdeu despre preotul Grigorie din Măhaci[12], *Psaltirile* despre care vorbim păstrau diviziunile destinate citirii în public – putând fi folosite astfel, cum observă I. A. Candrea (1916: cvi), numai acolo unde pronunţia rotacizantă nu era opţională, ci însăşi norma. Acest loc putea fi foarte bine Maramureşul, unde fenomenul supravieţuieşte până astăzi (dincolo de graniţă, la românii din Ucraina, e încă frapant) – mai ales că şi alte fapte de limbă întăresc aceeaşi localizare (Candrea 1916: lxxxviii-ix)[13]. El ar mai putea fi identificat şi în alte zone[14], iar nazalizarea şi înlocuirea lui *n* cu *r* se întâlneşte în mai multe arii, inclusiv la istro-români (Hasdeu 1984: 39-40), fiind, probabil, de origine albaneză (Balotă 1925: 171). Ipoteza husită ar trimite, în linii mari, spre prima jumătate a secolului al XV-lea[15], ceea ce convine şi altor indicii lingvistice, legate de unele datări ale *Psaltirii* Scheiene cu câteva decade înainte de versiunea Hurmuzaki, aparţinând mai sigur începutului secolul al XVI-lea[16]. Totuşi, această construcţie logică rămâne o

[10] Chiar dacă nimeni nu a amintit bogomilismul în legătură cu traducerea *Psaltirilor*, am atins subiectul întrucât el varianta a fost amintită ca posibil context al gestului cultural al *primelor* traduceri.
[11] Oniţiu1912: 31.
[12] Hasdeu 1984 : 38-9 – Iar Măhaci, acum Măhăceni, jud. Alba, e mai degrabă în mijlocul Transilvaniei. Iar preotul Grigorie din Măhaci avea şi particularităţi ce ţin de Moldova.
[13] De fapt, această localizare, convenabilă mai ales partizanilor teoriei husite este astăzi abandonată. Istrate (1963: 10) propunea, în schimbă altă zonă: „De la Braşov până în preajma Hunedoarei, eventual până în Banat" – dar Rosetti (1968: 682) i-a combătut ideea, considerând că nu există un subdialect al sudului Transilvaniei, ci acesta este acelaşi cu subdialectul din Muntenia. Apoi Gheţie, care (1965: 402-3) propunea iniţial ca loc al traducerii „undeva într-o zonă mult mai întinsă, care cuprinde Crişana, Transilvania de la nord de Mureş, Maramureşul şi, în unele privinţe, Moldova şi chiar Banatul", menţionând că există cel puţin două straturi – care trebuie localizate separat – pentru traducere şi copiere, se decide, ulterior, se decide pentru aceaşi zonă (*idem* 1977: 75): „Transpunerea în româneşte a *Psaltirii* se leagă de sfertul sud-vestic al ţării, mai exact vorbind de Banat – Hunedoara". Şi, realizate în „colţul sud vestic al ţării", manuscrisele sunt copiate în Moldova (*idem* 1981: 162-3).
[14] Mai găsim din loc, în loc, în acte oficiale din secolul al XV-lea, alternativ „fântăre" şi „fântăne" (Hasdeu 1984: 41).
[15] E o aproximaţie. După 1437, husiţii, zdrobiţi de cruciadele catolice, nu au mai contat ca forţă militară,. Totuşi, refugiaţi husiţi, cu tot cu ideile lor, încă existau. În 1456, se relata că Ungaria, Transilvania şi Moldova erau tot infectate cu husitism (Fudge 2014: II, 211, 213)
[16] Candrea 1916: xciv- xcv – deci circa 1460-1480, cu 40-50 ani înainte de *Psaltirea* Hurmuzaki, după faptele de limbă, şi, desigur, înainte de Coresi.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

„afirmaţie impresionistă" (Panaitescu 1965: 37), un scenariu nebazat pe dovezi[17]. Mai mult, felul cum este prezentată, de unii cercetători mai noi tributari protestantismului – care revendică husitismul ca mişcare a „martirilor înaintemergători ai mişcării de reformă" (Oniţiu 1912: 29) –, subliniază ideea că, până la apariţia reformelor vestice, românii n-ar fi simţit nevoia de a scrie în româneşte, lucru inacceptabil[18]. Era mult mai naturală ipoteza că pierderea de către români a reperului bizantin trebuia să ducă la o reevaluare a spaţiului autohton, atât ca refugiu, măcar pentru o parte din pătura cultivată bizantină (Mihăescu 1966: 175) – pe lângă principalul refugiu Italia, de unde influenţa ei emana până aici, indirect –, cât şi ca nou pilon de cultură şi civilizaţie creştină, obligat să se ridice, mai ales când cunoaşterea limbii slavone scădea în rândul populaţiei (Cartojan 1938: 5-8, 13-17).

Dacă în prima jumătate a secolului al XV-lea, ştim că husiţii cehi şi maghiari au făcut unele traduceri biblice[19], asta nu garantează că la noi trebuie să fi făcut neapărat la fel[20]. Husiţii nu au creat o mişcare literară (Ciobanu 1941: 29) specială în Cehia, iar în dezvoltarea literaturii poloneze nu li se atribuie nici un rol, în ciuda prezenţei mai importante pe care au avut-o acolo, ci ei îşi aveau traducerile biblice de dinainte[21]. Cu atât mai improbabil e ca între români să fi transmis ceva pe linie spirituală prin unguri, cu care românii se urau[22]. Cunoaştem doar

[17] Nici măcar faptul că husiţii preferau, din Vechiul Testament, Psalmii şi cărţile Sapienţiale (Atwood 2009: 177) sau că profesau doctrina *Filioque* (Havelka 1938: 196) nu reprezintă o notă exclusivă.

[18] În toată Europa, traduceri biblice se făcuseră şi înainte (Bălan 1914: 85-6). Deci afirmaţii de genul: „necesităţile interne nu erau suficiente pentru a provoca traducerea cărţilor religioase" (Rosetti 1968: 434) sau: „fără un astfel de îndemn puternic din afară nu i-ar fi trăsnit prin cap nici unui preot românesc, simplu, naiv, orbeşte supus legilor şi obiceiurilor bisericii sale strămoşeşti – cum au trebuit să fie toţi preoţii noştri pe atunci – să facă aşa una ne mai făcută" (Oniţiu 1912: 28) sunt exagerări.

[19] Ştim că Ian Hus a revizuit şi publicat Biblia în 1406 şi 1414, pe baza unui text anterior, iar pe la 1439 doi studenţi unguri de-ai lui din Praga traduc *Biblia* husită, prima versiune în maghiară. De altfel, unul din traducători, Tamás Pécsi, chiar se refugiază ulterior în Moldova. Totuşi, *Biblia* şi învăţătura de carte în limba cehă, chiar dacă erau un lux, existau dinainte. Husiţii doar au încurajat-o, şi abia Confesiunea Uniunii Fraţilor Boemi din 1535 face din traducerile biblice un imperativ. De fapt, *Bibliile* poliglote catolice tocmai apărute erau o adevărată invitaţie pentru tălmăcitorii de toate limbile.

[20] Oniţiu 1912: 31 şi Candrea 1916: cx.

[21] Ciobanu 1941: 29. Unele istorii cehe de azi „prind din zbor" teoria husită care circulă la noi, şi o repetă şi ele („The impulses from Hussite Bohemia left their mark even on remote regions" – Jejř 1988: 131-2) tot fără alte dovezi, ci doar amintind de revolta ţărănească din Transilvania epocii, li se pare suficient de cert că „for Hungarian *and Romanian culture*, the Hussite example was a stimulus for the first translation of the Bible into their own tongue, and in this manner, they aquired their oldest works of literature." În schimb, despre ei înşişi, li se pare normal să arate că Revoluţia husită le-a dat doar un nou impuls dezvoltării limbii literare cehe, care de altfel totuşi începuse cu mult timp în urmă (*Ibidem*: 137).

[22] Ciobanu1941: 27. Dimpotrivă, bătălia lui Hus cu papa nu era relevantă în mediul ortodox, iar husitismul era o problemă doar pentru comunităţile româneşti catolice. De ce nu s-ar fi văzut husitismul la noi şi în alte lucruri, mai importante pentru husiţii înşişi, precum rânduiala împărtăşaniei – de altfel mai degrabă s-ar putea spune că ortodocşii i-au influenţat pe ei, în anumite segmente de doctrină (Atwood 2009: 177). Chiar şi în privinţa traducerilor biblice în cehă (pe care le foloseau, le publicau, le încurajau şi le revizuiau, pe baza latinei), husiţii se revendicau de la exemplul Bisericii Ortodoxe, invocându-i pe Chiril şi Metodiu. E unul din motivele pentru care, cu timpul, Biserica ortodoxă din Cehia şi Slovacia l-a canonizat pe Jan Hus.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

influenţa husită în plan social, prin mişcările din Ardealul epocii[23]. Chiar dacă se pot reconstitui unele urme ale influenţei husite în anumite traduceri vechi, aceasta nu dovedeşte că husitismul a stat la originea actului primelor traduceri româneşti[24].

Catolicismul

Este indicat de Ilie Bărbulescu drept elementul determinant (1928: 58-9), în virtutea prezenţa dogmei *Filioque* la sfârşitul *Psaltirii Scheiene*[25] – văzută şi de alţii drept o dovadă „că la temelia acestor traduceri trebuie căutată o influenţă apuseană" (Puşcariu 1930: 97). În rest, argumentaţia pare o reacţie de orgoliu identitar confesional, împotriva afirmaţiilor similare din tabăra taberei husit-protestantă. Argumentele sunt vagi şi generale, în genul: Biserica Catolică a fost, în epocă, în multe ţări, favorabilă traducerilor în limbile vulgare, în timp ce protestanţii nu au procedat mereu aşa (Bărbulescu 1900: 16-7). Se dau şi contraexemple în care protestanţii sprijineau, în Rusia, poloneza în loc de rusă, se arată exemple de acte vechi în româneşte (Bărbulescu 1900: 21-3, 26)şi se trage concluzia că popoarele catolice aveau deja – în cazul nostru, în urma unei înrâuriri poloneze sau croate[26] mai vechi – ceea ce calvinii urmau să întărească. Teoria păstrează şi o anumită doză de desconsiderare a tradiţiei ortodoxe autohtone[27]. Totuşi, ipoteza catolică nu explică de ce traducerile nu au fost făcute din latineşte ci din slavonă, şi mai ales de ce *Mărturisirea de credinţă* extinsă de la final, chiar cu *Filioque,* nu aminteşte de primatul papal, punctul principal de pe agenda mişcărilor de uniaţie din epocă, nelipsit din catehismele catolice precum cel publicat în 1703 la Sâmbăta Mare (care accentua primatul „Marelui papa de Răm, care-i Vicariş Domnului). Ştefan Ciobanu mai observa că,

[23] Ciobanu 1941: 25. Iar în Transilvania putea fi vorba mai degrabă de un husitism motivat economic (Fudge 2014: VIII, 45). După Lipany, husiţii se refugiază în Moldova şi Transilvania, şi, în 1437, o mare revoltă izbucneşte, după tactica militară husită, fiind îndreptată contra dijmei (Boulier 1958: 302), cauză care îi unea, într-adevăr, la Bobâlna, pe ţăranii maghiari şi români la Bobâlna (Bérenger 2000: 141).

[24] Mai nou, Ioan-Florin Florescu a încercat să reactualizeze ipoteza husită, concetrându-se pe studiul *Tetraevanghelul* de la Sibiu, care ar fi avut o versiune cu tentă husită înainte de traducerea lui Luther (1522), cu echivalenţa *duhovnic*/*fariseu* dovedind curentul antimonahal eprimat şi de Bible Olomoucká (1417). El adaugă că acel *Tetraevanghel* „contează mai mult" şi se opreşte la el (2011: 16, 29-30). Dar cum rămâne cu *Psaltirile* rotacizante? Dacă ele s-au putut face fără acea influenţă vestică, fiind şi primele, mai putem vorbi de rolul husit determinant? Recunoaşte întâi că nu există dovezi pentru rolul husiţilor în iniţierea mişcării literare a traducerilor, dar face apoi presupunerea: „De ce călătorii români în Cehia sau Polonia să nu fi fost cuceriţi?" „Oare ce lucrau ei să nu-i fi interesat pe ortodocşi?" (*ibidem*: 23-4). Pe de o parte vorbeşte de persoane, pe de alta continuă să spună că traducerea e un *proces*, care are nevoie să fie "determinat de contexte religioase, politice şi culturale" complexe – (*ibid.*: 20).

[25] Deşi Gheţie (1974: 244) observa că *Psaltirea* nu se rostea împreună cu *Crezul* atanasian, în cultul catolic, în epocă.

[26] Bărbulescu 1928: 132-135. Filiera croată o susţine prin prezenţa în manuscris a câtorva caractere glagolitice, deşi admite că ea putea veni prin mijlocuri „sârbeşti bulgare sau ruseşti"- oricum, acesta e un argument pentru vechimea textului „pe timpul de splendoare al glagolitismului medieval s-a întâmplat această introducere", adică secolele XV sau XIV (*idem* 1904: 29-30).

[27] *E aproape imposibil de susţinut ştiinţificeşte că românii, care erau cu totul acaparaţi de slavonismul pravoslavnic în veacul XV, au început, prin îmboldirea propriei lor conştiinţei naţionale, să părăsească limba şi scrisul slav spre a da „Cuvântul lui Dumnezeu" în româneşte* (Bărbulescu 1928: 76).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

dacă mişcarea ar fi fost organizată de catolici, traducerile ar fi fost realizate, probabil, ceva mai temeinic[28]. Dar chiar şi aşa, nu ar fi avut, ulterior, acelaşi succes în rândul ortodocşilor. Trebuie precizat şi că *Mărturisirea* cu *Filioque*, a fost, cel mai probabil, ataşată de un copist târziu Ciobanu, (1941: 16), fiind scrisă pe ultimele foi ale manuscrisului păstrat al *Psaltirii* Scheiene, cu litere mai mărunte.

Ortodoxia

Ipoteza Ortodoxiei a fost şi ea citată, de regulă, în acelaşi stil patriotic-identitar, ca simplu „factor intern" – o abordare puţin productivă, după noi. Ştefan Ciobanu observă (1941: 12) că şi românii aveau o clasă de dieci în secolul XV, şi se întreabă, retoric: „Oare cărturarii noştri, care sunt pătrunşi, după cum am văzut din cronici, de conştiinţă şi chiar de mândrie naţională, şi gramaticii noştri, care se lasă influenţaţi de formele limbii noastre, nu erau ispitiţi a transpune în româneşte ceea ce citeau şi scriau în slavoneşte? Sau, poate, cele dintâi scrieri în româneşte se datorează unui imbold venit din afară, unei propagande susţinute de străini, aşa cum se poate întâmpla la popoare, care n-au nici o idee despre cultură, despre carte, despre importanţa scrisului?" El datează realizarea traducerii în secolul al XV-lea, „prin a doua jumătate", or, atunci exista deja o tradiţie ortografică specific românească, dovedită prin forma şi grafemele pe care le vedem la Scrisoarea lui Neacşu (Ciobanu, 1941: 38-9). Ipoteza „internă" este susţinută şi de P.P. Panaitescu, dar cu accentul pus pe emanciparea socială a maramureşenilor de la începutul secolului al XVI-lea (până la Răscoala lui Doja de la 1514). El citeşte, după noi, cel mai plauzibil criptograma de la finalul manuscrisului scheian: 1515 – de fapt, 1514, luna fiind cuprinsă între septembrie şi decembrie (Panaitescu 1965: 75-6) – şi are dreptate în reacţia lui patriotică. Greşeşte însă atunci când vrea să găsească într-un act de creaţie, care putea fi datorat unui autor singular – cel mult, unei singure comunităţi monahale (Candrea 1916: lxxxviii) –, un larg concurs de împrejurări politice şi sociale. Pe de altă parte, Milan Şesan, văzând şi el în *Filioque* o interferenţă catolică – pune folosirea dogmei respective în legătură cu perioada Conciliului de la Florenţa (1438) şi a confuziilor doctrinare din Moldova vremii (Şesan 1959: 58-9). E greu însă de apărat ideea, vehiculată şi de Ciobanu, că dogma catolică s-ar fi strecurat neobservată, din cauza precarităţii culturii preoţilor vremii (Ciobanu 1941: 17). Tocmai diferenţa doctrinară care a produs dezbinare la Florenţa, cu urmări drastice până în principatele române (Cantemir 1973: 282-3), nu putea să fi fost ignorată de traducătorii noştri, oricât de „neiniţiaţi în materie de dogmatică". „Au tradus fără a-şi da seamă că acest simbol este de provenienţă catolică", susţine şi Ciobanu, amintind că a existat şi „o unire formală", în 1649, „a ortodocşilor cu catolicismul" (Ciobanu 1941: 36), vorbind, de fapt, de un act de uniaţie. Ciobanu greşeşte şi mai clar atunci când declară că *Psaltirile* nu arată ca şi cum ar fi fost folosite pentru slujbă (*ibidem*: 40) – deşi izbeşte tocmai împărţirea în „şederile" sau catismele specifice acestui scop. În schimb, după aranjarea fragmentelor deduce că la bază ar fi stat un original slavo-român destinat scopurilor didactice[29]. Pentru un astfel de învăţământ, trebuia să existe o

[28] Oricum, i se pare că soliditatea întreprinderii ar fi un argument important împotriva teoriei husite, care nu avea un număr suficient de mare de adepţi între români (*ibidem*: 49) şi o vechime suficientă pentru a realiza o „carte întreagă", o „operă întinsă" precum *Psaltirea* (*ibid.*: 58)

[29] Ciobanu 1941: 44-5. Idee susţinută şi de alţii – Paşca 1956: 82; Gheţie 1968a: 78 etc.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

permisiune oficială, iar pentru aceasta, era nevoie de un text deja produs şi asimilat. Or, până şi tipărirea *Liturghierului* românesc al lui Dosoftei a fost „considerată o inovaţie îndrăzneaţă" (Rosetti 1968: 429), la 1691, cu atât mai mult conta această rezervă în secolele precedente, când, „din cauza intoleranţei elementului predominant bulgaroslav", „cărţile româneşti se foloseau în public numai ca abatere, pe furiş, şi în lipsă de cărţi bulgaroslavice", cum susţine Aron Densuşianu, care presupunând coexistenţa netolerată şi chiar persecutată a unor cărţi religioase şi bisericeşti, scrise româneşte, pe lângă cele bulgaroslavice (Densuşianu 1885: 9). Acesta era motivul pentru care nici Rosetti nu a putut concepe traducerea textelor bisericeşti decât ca „provocată de o cauză exterioară şi în luptă cu canoanele bisericii ortodoxe" (Rosetti 1968: 429), punând-o în legătură cu scăderea puterii domnului, care trece treptat în mâna clasei boiereşti. În schimb, Panaitescu nu vrea să vadă asta, exagerând în sens contrar, că „nu exista nicio presiune" din partea Bisericii Ortodoxe, de vreme ce „nu s-a consemnat" ceva de acest fel în epocă. Nu putem ignora însă mesajele explicite, de două secole mai târziu, când episcopul transilvan Atanasie Anghel primea, la hirotonie, în 1698, din partea ierarhiei muntene, îndemnul de a evita limba română în biserică.

Luteranismul

În realitate, nici Biserica romano-catolică, nici cea ortodoxă „nu erau aşa de naţionale", cum am putea crede azi, mai ales în privinţa celei ortodoxe, ci traducerea putea fi văzută la început drept o profanare a textelor sacre (Oniţiu 1912: 27-8). Pe aceasta se bazează de fapt ipoteza luterană şi reformată în general. Iar primii saşi ardeleni aduc ideile lui Luther la Sibiu în 1519 (Densuşianu 1898: 23-4), hârtia *Psaltirii Scheiene* fiind braşoveană, din a doua jumătate a sec. XVI[30], iar cea a *Psaltirii* Hurmuzachi, chiar dacă pare a fi din prima jumătate a secolului[31], putând fi şi ea, cum spune Rosetti, păstrată mai multe decenii înainte de folosire, până în perioada luterană (Rosetti 1968: 434). Spre deosebire de husiţi, luteranii au făcut într-adevăr istorie în Transilvania, existând până astăzi. Unii au identificat şi săsisme în psaltirile rotacizante, deşi ideea a fost combătută (Ciobanu 1941: 55-6). Ipotezei luterane i se potriveşte *Crezul* cu *Filioque*[32] fără referire la papalitate. Iar reformiştii ştim că aveau o preferinţă pentru *Psaltire*, mai mare decât a catolicilor, de altfel s-a remarcat şi în alte ţări combinaţia *Psaltire+ Catehism* (Rosetti 1968: 436), pe care o regăsim printre priorităţile tipografilor Transilvăneni din secolul XVI. Ca stadiu al traducerii şi ca limbă, manuscrisele rotacizante pot fi considerate sincrone cu *Psaltirea* lui Coresi din a doua jumătate a secolului XVI – diferenţele lexicale putând fi de ordin regional (*ibidem*: 437) –, şi sunt, totuşi, departe ca stil de Scrisoarea lui Neacşu din 1521; Ovidiu Densuşianu respinge, totuşi, exagerarea că manuscrisele rotacizante ar fi copiate după tipăriturile lui Coresi (Densuşianu 1898: 57-9). Aceste argumente însumate dau deci consistenţă ideii că *Psaltirile* rotacizante ar fi putut fi traduse de luterani, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, când mişcarea protestantă susţinea intens, cu sprijinul autorităţilor ardelene, traducerile biblice – în mulţimea de texte care apar brusc Rosetti simte,

[30] Densuşianu 1898: 30, 53 – Fabrica de hârtie din Braşov care o producea s-a înfiinţat la 1546 şi se cunosc documente cu marca ei abia începând din 1569. V. şi Candrea 1916: civ.
[31] Mareş (2005: 308-315) datează de altfel manuscrisul între 1491 şi 1520.
[32] Arată clar asta Rosetti (1947: 555-6) dând şi o legătură a acestora cu *Psaltirea*.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

de altfel, un sprijin oficial[33]. Lucrările lui Coresi ştim că s-au tipărit din îndemnul şi cu cheltuielile magistraţilor orăşeneşti protestanţi: Hans Benkner şi Lucas Hirschner din Braşov şi calvinul Forró Miklos (Adamescu 1920: 103), iar Geszti Ferencz (Urechia 1885: 71) plăteşte pentru Palia de la Orăştie (1582), tradusă, sau adaptată, cum zice Adamescu (1920: 103-4), de un episcop calvin). „Tipărirea primelor cărţilor în limba română se face şi ca mijloc de propagandă între români a bisericii reformate, deci cu punerea la cale a streinilor interesaţi la aceasta şi cu spesele lor", subliniază V.A. Urechia (1885: 71). Mândria naţională găseşte o consolare în faptul că „ceea ce ne-au dat străinii a fost folosit de români" (Densuşianu 1898: 48) – Coresi tipăreşte ulterior *Psaltirea* din proprie iniţiativă, cheltuindu-şi banii proprii, tocmai pentru a nu fi implicat în prozelitismul luteran (Neaga 1970: 259). „Mişcarea aceasta literară, provocată de străini, cu scopuri religioase, deşteaptă o contra-mişcare în principate, şi îndată, în cei dintâi ani ai secolului al XVI-lea, literatura religioasă românească proprie, adecă condusă de chiar Românii ortodocşi, ia o desvoltare spornică şi remarcabilă", constată şi Urechia (Urechia 1885: 71) văzând aici o adevărată competiţie între „ediţiuni de cărţi bisericeşti ce aparţin acestor îmbinate sorginţi". Din diverse motive, această ipoteză e îmbrăţişată de o mare parte din cercetătorii contemporani, fără însă a se sprijini pe raţionamente clare sau pe sau dovezi directe.

Calvinismul

Şi catehismele calvine din secolul al XVII-lea invocau constant argumentul traducerilor, desconsiderând Moldova şi Ţara Românească drept „două ţări fără Scriptura Sfântă". Principii calvini au impus folosirea limbii în Transilvania – chiar la ortodocşi, fie şi în scop prozelitist (Rosetti 1968: 435), cum arăta unitul Petru Maior (1975: 321), pentru a obţine lepădarea slavoniei, considerată scut al dreptei credinţe nu doar de mitropoliţii ortodocşi, cu „râvnă prea mare şi nepotrivită" (Cantemir 1973: 283), ci recunoscută ca atare şi de neortodocşi[34]. Dacă la calvini, din îndemnul unui episcop reformat, Pavel Tordasi, apare o carte de rugăciuni *inspirată* din *Psalmi*[35], „Cartea de Cântece" (1570-1573), prima carte românească cu caractere latine, iar în 1582 se tipăreşte o altă traducere din Vechiul Testament, „Palia" la Orăştie, aceste realizări sunt, totuşi, posterioare epocii în care vor fi apărut manuscrisele rotacizante. Ulterior însă, în secolul XVII, preoţii români erau controlaţi de autorităţile calvine dacă au Noul Testament şi *Psaltirea*, şi dacă ştiu *Tatăl Nostru* şi Simbolul apostolic (Murdock 200: 137).

Concluzii

„În stadiul actual al cunoştinţelor noastre, încercarea de a data originalele traducerilor româneşti ale Apostolului, Evangheliei şi Psaltirii este o operaţiune sortită eşecului", stabileşte Gheţie (1977: 76), care adaugă, despre traducerile Psaltirii şi Apostolului, socotite cele mai vechi: „din punct de vedere teoretic, ele pot fi puse pe seama ortodoxismului, a catolicismului,

[33] Rosetti 1968: 433 – unul din contraargumentele lui la ipoteza husită.
[34] Încurajarea traducerilor şi obligaţia slujirii în română făceau parte dintr-un program al stăpânirii calvine, prin care se urmărea reformarea Bisericii româneşti, Transilvania ortodoxă fiind socotită un „spaţiu al misiunii" (Murdock 2000: 134-6). Prin tipărituri şi prin folosirea lui Coresi, luteranii şi calvinii încercau convertirea ortodocşilor (Bérenger 2000: 142).
[35] Rosetti 1968: 438. Nu e vorba totuşi de *psalmi* propriu zişi, cum dă în paranteză Rosetti.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

a husitismului sau a Reformei". Cu toate acestea, nu pierde ocazia de a-şi menţiona şi preferinţa proprie (împărtăşită, în acelaşi registru, de numeroşi alţi cercetători): „originea lor protestantă poate fi însă susţinută cu un procent mai ridicat de probabilitate (s.n.)" Judecând chiar în aceşti termeni, nu este o întreprindere hazardată a încerca să atribui unui anumit curent o operă care nu i se atribuie singură, fără dovezi certe? Cum se pot da aici verdicte altfel decât pe bază de opinii teologice personale – *teologumene* – neasumate, ci doar ambalate filologic, deşi ele se sprijină pe cunoştinţe, experienţe şi intuiţii intime în materie de religie – dacă nu pe simple aparenţe. În aceste condiţii, nu e mai onest a permite tuturor să-şi aleagă liber varianta dorită? În ceea ce ne priveşte, ne vom limita la a prezenta argumente în favoarea validităţii ipotezei Ortodoxiei.

O discuţie mai aplicată pe această temă credem că nu se poate face ocolind anul din criptograma de la finalul *Psalmilor*, în manuscrisul Scheian. Prima cifră a datei era, probabil, cea mai pretabilă stilizării, fiind cea banală, aşadar Gheţie şi Mareş nu pot garanta că ar fi „cea mai clară"[36]. Ea ar putea fi uşor citită, foarte probabil, în modul în care au făcut-o Pava şi alţii, ca *7*, urmat evident de кг adică *23*, deci avem anul *7023*[37] şi, cu semnul lunii octombrie înainte, urmat, în mod clarificator, de „Medru izvorâtoriu" (Sf. Dumitru – 26 octombrie), am avea *anul 1514*, ceea ce ar elimina ipoteza vreunui traducător luteran sau calvin – căci influenţa Reformei se face simţită abia după 1530 (Rosetti 1968: 435) – şi ar fi o dată

[36] Gheţie/Mareş 2001: 50. Fidel principiului unui adevăr împărţit între diversele ipoteze, Mareş încearcă să demonstreze că … nu se poate demonstra nimic în privinţa datei din criptogramă (Mareş 2007: 164-166). Atunci, domeniul fiind suficient de sensibil pentru un anumit tip de discurs identitar teologic, e mai prudent să se evite presupunerile gratuite. Gheţie (1980: 124) spune totuşi că ipoteza factorilor interni s-ar îmbina fericit cu cea a factorilor externi în ideea că Reforma a fost şi la noi un „factor intern", întrucât existau români catolici care puteau adera la Reformă – totul se reduce iarăşi, fără dovezi, la Reformă – cum admite de altfel şi Dimitrescu (1963: 9-10) şi alţii. De ce atunci nu s-au tradus textele din latină, germană sau maghiară?

[37] Mareş (2007: 157-65) respinge însă net această lectură, deşi observă că a mai fost propusă de Sextil Puşcariu şi P.P. Panaitescu, pe motivul că nu e convins că literele ar fi suferit deformări, pentru că altfel ar fi trebuitdeformat şi textul! Dar cifrele datei nu sunt în mod evident deformate, prin alungire? Mai spune cădata dincriptogramă ar trebui să fie cea a ultimei copii (el nu e sigur de altfel nici că e vorba de o copie), pe care o estimează, după filigrane, la 1573-1578. Postulează că nu putem descifra nimic, întrucât nu ştim nici cifrul, nici şi limba. Aminteşte şi alte ipoteze, dintre care unele se potrivesc cu datarea lui filigranară: 515, 823, 926, 1315, 1475, 1482, 1485, 1575, 1585 (spre aceasta, târzie, înclină, deşi litera din mijloc ar trebui să fie să fie citită ÷ în loc de к). Iar *Psaltirea* Hurmuzaki o datează, după filigrane, între 1491 şi 1520 – Mareş 2005: 308-15). Credem că e de ajuns o scurtă privire pentru a citi prima cifră ѳѡ sau s, ceea ce în context nu se poate înţelege altfel decât 7. Impasul în care ajunge Mareş vine din dorinţa de a vedea în prima cifră ç: dacă data ar începe într-adevăr cu 6 totul ar fi într-adevăr confuz. Şi Gheţie insistă (1968b: 257) că nu se putea folosi s în loc de ç, întrucât textul păstrează o distincţie clară între *z* şi *dz* (lucru adevărat, deşi rigoarea ortografică nu e perfectă – întâlnim, de pildă, atât *Israil* cât şi *Izrail*) dar se trece peste faptul că manuscrisul putea fi, cel mai probabil, copiat ca atare, chiar dacă şirul de copişti adăugau texte (precum criptograma) după alte reguli ortografice. În fine, nu doar că avem cifre stilizate, deformate atât cât să poată fi vag intuite, dar echivalenţa între ç şi s era un fapt răspândit în scrierea veche (Bărbulescu 1904: 450-1). Chiar şi Mareş (1972: 296) observă această alternanţă în *Psaltirea* de la Mehadia, din secolul XVI. Gheţie mai adaugă că varianta 723 ar fi acceptabilă dacă textele sursă ar fi fost munteneşti – de altfel, şi Paşca (1956: 89) arată că substituirea lui s cu ç e un „muntenism grafic". Totuşi, Gheţie respinge net această ipoteză.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

târzie pentru husiţi, a căror mişcare se stinsese în a doua jumătate a secolului XV (Bălan 1914: 83, 88). De altfel, lectura făcută în continuare de Pava găseşte, pe lângă numele sfântului amintit, o semnătură: „Smeritul Avakyr". Criptogramele erau concepute în general împotriva furtului de cărţi din biserici[38]. Iar stilul, numele, *Vorlage*-ul slavon (spre deosebire, de *Palia* de la Orăştie, de pildă, tradusă din ungureşte), coroborate cu împărţirea în catisme indică, după noi, un probabil mediu ortodox, ca provenienţă a manuscrisului-sursă. Trebuie spus aici că, din punct de vedere bisericesc ortodox, *Psaltirea* nu e o simplă carte biblică de lectură, cum deseori se afirmă de către cercetătorii obişnuiţi doar cu slujbele orăşeneşti de astăzi, ci ea stă, conform vechilor reguli tipiconale, la baza tuturor slujbelor, nu doar prin psalmii şi versetele izolate inserate în slujbele extinse, ci şi prin catismele (pentru husiţi, inutile, dar marcate în textele rotacizante) citite la toate vecerniile şi utreniile ortodoxe de-a lungul săptămânii, conform Tipiconului savait de formă aghiorită, introdus în bisericile mânăstireşti româneşti de către Nicodim de la Tismana, din secolul XIV şi, de la începutul secolului al XV-lea, de către ucenicii lui (Buzatu 1961: 758-759). Psalmii, citiţi iniţial în slavonă, erau, pentru monotonia pe care o crea lectura într-o limbă străină, obligatoriu primii pe orice listă priorităţilor de traducere, încă din momentul când *Tipiconul* a dobândit valoare normativă[39] în cultul românesc.

Pe de altă parte, credem că discuţiile despre începutul scrisului în româneşte nu trebuie să piardă din vedere lunga perioadă anterioară, când, aparent, pe meleagurile româneşti unde exista creştinism încă din antichitate, Psalmii ar fi putut lipsit din instrumentarul minim al cultului public şi personal, în limba înţeleasă de popor – teologic vorbind, o premisă absurdă[40]. Poporul român a început să cunoască însă, din momentul când cele două jumătăţi ale creştinătăţii s-au separat, probleme specifice din cauza originii latine – de ele dă seamă Cantemir (1973: 282-3), şi alte vechi istorii şi bulgăreşti, care vorbesc despre introducerea slavonismului bisericesc ca pavăză împotriva prozelitismului roman. Aşa s-a ajuns în situaţia în care românii să fie suspectaţi drept singurul popor ortodox care ar fi avut nevoie de inspiraţia husită, apoi protestantă, pentru a se ruga şi citi în limba proprie – în timp ce husiţii înşişi şi-au declarat ca model tocmai activitatea traducătorilor Chiril şi Metodiu, din spaţiul ortodox slav (Atwood 2009: 177). Începutul tradiţiei grafice româneşti cu caractere chirilice e aproximat azi pe la mijlocul secolului al XV-lea[41], ceea ce se potriveşte şi spuselor lui Cantemir, în timp ce localizarea limbii vechii versiuni a *Psaltirii* în zona Hunedoara-Banat corespunde şi cu datele istorice privitoare la activitatea, nu departe, a lui Nicodim de la Tismana şi Vodiţa.

Încheind această paranteză şi revenind la criptograma din *Psaltirea* Scheiană, faptul că ea se află după cei 151 de psalmi, înainte de cântările adiţionale şi de simbolul de credinţă, arată probabil, straturi succesive de copiere – sesizate de altfel şi de Pava. În privinţa Simbolului de

[38] Nu ar fi exclus nici să avem de a face chiar cu o deformare intenţionată a semnăturii, de către un copist cu respect faţă de manuscris, dar nu şi faţă de copiştii precedenţi, de altă confesiune.
[39] Cel târziu în secolul XV (Cooper 2003: 110-4, 122-4).
[40] Fie creştinii vor fi înţeles versiunile latine, greceşti ori, mai târziu, slavone, fie aveau traduceri ale textelor esenţiale în limba lor.
[41] Gheţie 1977: 71-2. Iar *Psaltirea* face parte dintre primele traduceri, realizate „înainte de 1550" şi chiar, probabil, „înainte de 1500, la o dată cu neputinţă de precizat" (*ibid*.: 75).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

la final, nu credem că se poate susţine ipoteza lui Panaitescu că el s-ar datora unei dependenţe jurisdicţionale faţă de catolicism, ca semn al unui compromis: tocmai Crezul nu putea face obiectul unui compromis religios. Ultima copie datează însă din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, după hârtie (Candrea 1916: civ, Mareş 2007: 164), adică de când catehismul luteran (desigur cu *Filioque*) era impus ortodocşilor din Ardeal, la nivel oficial (Rosetti 1968: 435), iar el putea fi adăugat, eventual, în mod forţat sau, mai degrabă, exemplarul se putea afla în chiar uzul luteranilor (care ar fi copiat textul cu tot cu catismele ortodoxe), pentru întrebuinţarea în cultul propriu, la rugăciunile comune, unde era rostit şi Simbolul atanasian (*idem* 1947: 556). Cât despre persoana primului traducător, nu putem fi deloc aşa de siguri precum Oniţiu că el nu e din Ţara Românească (Oniţiu 1912: 27), nici că ar fi din Maramureş, cum garantează Candrea (1916: lxxxix), şi nici măcar că ar fi din zona Banat-Hunedoara, conform localizărilor mai recente (Gheţie 1977: 75-6). Dacă este vorba de o singură persoană, cum afirmă, de altfel, şi partizanii teoriei husite (Ciobanu 1941: 25), ea putea călători oriunde, în orice condiţii. S-a remarcat de altfel (Gheţie 1965: 403) că putem discuta cel mult despre „regiunea de unde era originar scriitorul" – mai ales că în textul manuscrisului constatăm „coprezenţa multor variante fonetice şi gramaticale" (Gafton 2012: 95)

Pe de altă parte, oricine, inclusiv, luteranii, puteau valorifica, ulterior, poate chiar mai bine, o traducere deja existentă în mediul ortodox, ba o puteau chiar folosi în propaganda împotriva confesiunii majoritare, cum se va întâmpla, veacuri mai târziu, cu unele versiuni biblice „britanice" iniţiate sau finalizate de traducători ortodocşi. Poate că monotonia mediului monahal autohton nu crea cele mai bune condiţii pentru traduceri biblice, dar ele erau îngăduite şi chiar îmbrăţişate, cum a fost şi literatura populară (Rosetti 1968: 439) sau vechiul *Cântec religios* apocrif ortodox ce circula la începutul secolului XVI, în zona sudică – muntenească sau sud-ardelenească (Gheţie 1977: 76). Iar *neclerical* sau *neoficial* nu însemna neapărat şi *neortodox*, atunci când era vorba de confesiunea majoritară[42]. În fond, şi Coresi, asumat azi de Ortodoxie, a lucrat, în secolul XVI, pe cont propriu. La fel, este apreciată azi, de toate confesiunile, „truda acelui necunoscut începător al limbii noastre literare" (Oniţiu 1912: 35), chiar dacă ea va fi fost doar o lucrare în plan personal, a unui ortodox (poate aparţinând mai degrabă *Bisericii eveniment*, decât *Bisericii instituţie*), influenţând – mai mult decât era influenţat de ele – împrejurările istorice în care trăia.

Acknowledgements:
This work of Călin Popescu was supported by Project SOP HRD - PERFORM /159/1.5/S/138963

BIBLIOGRAPHY:

A. Izvoare şi lucrări de referinţă

BRV: Bianu I., Hodoş N. (ulterior Simionescu D.), *Bibliografia românească veche 1508-1830*, vol. I-IV, Socec, Bucureşti, 1903-1944.

[42]Puteau la fel de bine să fie „călugăraşii români" de la sfârşitul secolului al XV-lea, cum spune Bianu (1904: 4), sau un mirean care păstra legătura cu ei.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Candrea 1916: *Psaltirea Scheiană comparată cu celelalte Psaltiri din sec. XVI şi XVII traduse din slavoneşte* (ed. şi introd. I. A. Candrea), Socec, Bucureşti, 1916.

Cantemir 1973: Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, (trad. P. Pandrea, ed. M. Popescu), Minerva, Bucureşti, 1973.

Gheorghe Chivu, Mariana Costinescu, *Bibliografie filologică românească. Secolul al XVI-lea*, Editura Academiei, Bucureşti, 1974

Ciorănescu 2002: Alexandru Ciorănescu, *Dicţionarul etimologic al limbii române* (ed. Tudora Şandru Mehedinţi şi Magdalena Popescu Marin), Saeculum I.O., Bucureşti, 2002.
Codicele voroneţean (ed. Mariana Costinescu), Minerva, Bucureşti, 1981.

Coresi, *Psaltireaslavo-română (1577)* (ed. şi introd. Stela Toma), Editura Academiei, Bucureşti, 1976.

Dimitrescu 1963: *Tetraevanghelul tipărit de Coresi. Braşov. 1560-1561. Comparat cu Evangheliarul lui Radu de la Măniceşti. 1574* (ed. şi introd. Florica Dimitrescu), Editura Academiei, Bucureşti, 1963.

Psaltirea Hurmuzaki (ed. şi introd. I. Gheţie şi M. Teodorescu), Ed. Academiei, Bucureşti, 2005.

Psaltirea Scheiană comparată cu celelate Psaltiri din sec. XVI şi XVII traduse din slavoneşte, ed. I.-A. Candrea, Socec, Bucureşti, 1916.

Psaltirea Scheiană (1482) (ed. I. Bianu), Ediţiunea Academiei, Bucureşti (1889)

Psaltirea Scheiană – Ms. rom. 449.

Sbiera 1885: *Codicele Voroneţean* (ed. şi postfaţă G. Sbierea), Editura Academiei, Bucureşti, 1885.

B. Literatură secundară

Adamescu 1920: G. Adamescu, *Istoria literaturii române,* Alcalay, Bucureşti, 1920.

Atwood 2009: Craig Atwood, *The Theology of the Czech Brethren from Hus to Comenius*, University Park, Pennsylvania, 2009.

Avram 1964: Andrei Avram, *Contribuţii la interpretarea grafiei chirilice a primelor texte româneşti*, în *Studii şi cercetări lingvistice*, Bucureşti, XV (1964), nr 1-5.

Balotă 1925: A. Balotă, *Lanasalisation et le rhotacisme dans les langues roumaine et albanaise*, Socec, Bucureşti, 1925.

György Bauhofer, *History of the Protestant Church in Hungary from the Beginning of the Reformation to 1850. With Special Reference to Transylvania* (tr. J. Craig), Phillips/Derby, Boston/New York, 1854.

Bărbulescu 1900: I. Bărbulescu, *Cercetări istorico filologice,* Socec, Bucureşti, 1900.

Bărbulescu 1904: Ilie Bărbulescu, *Fonetica alfabetului chirilic în textele româneşti din veacul XVI şi XVII*, Tipografia Brătănescu, Bucureşti, 1904.

Bărbulescu 1928: Ilie Bărbulescu, *Curente literare la români în perioada slavonismului cultural*, Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1928

Bérenger 2000: Jean Bérenger, *Tolérance ou paix de religion en Europe centrale (1415-1782)*, Honoré Champion, Paris, 2000.

Bianu 1904: Ioan Bianu, *Despre introducerea limbii româneşti în biserica românilor*, Carol Göbl, Bucureşti, 1904.

Jean Boulier, *Jean Hus*, Édition Complexe, Bruxelles, 1958.

Browne 1859: George Browne, *The History of the British and Foreign Bible Society, from its Institution in 1804, to the close of its Jubilee in 1854*, BFBS, London, 1859.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Buzatu 1961: D. Buzatu, *De la Vodiţa la Tismana*, în *Mitropolia Olteniei*, 1961, nr. 10-12, pp. 752-760.

Cartojan 1938: N. Cartojan, *Cărţile Populare ale Românilor,* Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1938.

N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, vol. II, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1942.

Chivu 2011: Gheorghe Chivu, *Psaltirea – de la litera la spiritul textului sacru. Consideraţii asupra unui manuscris moldovenesc de la mijlocul secolului al XVII-lea*, în *Text şi discurs religios*, III (2011), pp. 37-43.

Ciobanu 1941: Ş. Ciobanu, *Începutul scrisului în limba românească,* Imprimeria Naţională, Bucureşti, 1941.

Densuşianu 1885: A. Densuşianu, *Istoria limbei şi literaturei române,* Tipografia Naţională, Iaşi, 1885.

Densuşianu 1898: O. Densuşianu, *Istoria literaturei române*, Drugescu, Bucureşti, 1898.

Densuşianu 1977: Ovid Densuşianu, *Limba română în sec al XVII-lea. Evoluţia estetică a limbii române*, în *Opere* (ed. Valeriu Rusu), vol. 3, Minerva, Bucureşti, 1977.

Drăganu 1933: N. Drăganu, *Românii în veacurile IX-XIV pe baza toponimiei şi a onomasticei,* Imprimeria Naţională, Bucureşti, 1933.

Florescu 2011: Florin Florescu, *Literalism şi traducere liberă în tradiţia biblică românească*, Universitatea "Al. I. Cuza" Iaşi, 2011 (teză de doctorat)

Thomas Fudge, *The Crusade against Heretics in Bohemia* (Ashgate , Aldershot/Burlington, 2002).

Fudge 2014: Thomas Fudge, *Heresy and Hussites in Late Medieval Europe*, Ashgate, Farnham/Burlington, 2014.

Thomas Fudge, *Jah Hus. Religious Reform and Social Revolution in Bohemia*, I. B. Tauris, Londra/New York, 2010.

Gafton 2012: Alexandru Gafton, *De la traducere la norma literară. Contribuţia traducerii textului biblic la constituirea vechii norme literare*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2012.

Gaster 1891: Moses Gaster, *Crestomaţie română* (cu introducere), vol. I, Leipzig/Bucureşti, 1891.

Gheţie 1965: Ion Gheţie, *Localizarea textelor vechi româneşti după criterii lingvistice*, în *Studii şi cercetări lingvistice*, an XVI (1965), nr. 3, pp. 391-406.

Gheţie 1968a: Ion Gheţie, Cu privire la textele slavo-române cu traducere interlineară din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, în Limba Română, an XVII (1968), nr. 1, pp. 75-8.

Gheţie 1968b: Ion Gheţie, *Maramureşul anilor 1500 – patrie a textelor rotacizante*? în *Limba Română*, an XVII (1968) nr. 3 pp. 251-258.

Gheţie 1974: Ion Gheţie, *Din nou despre Simbolul Atanasian din Psaltirea Scheiană*, în *Limba Română*, an XIII (1974) nr. 3, pp. 243-4

Ion Gheţie, *Începuturile scrisului în limba română. Contribuţii filologice şi lingvistice*, Editura Academiei, Bucureşti, 1974.

Gheţie 1977: Ion Gheţie, *Originile scrisului în limba română*, în *Istoria limbii române literare. Epoca veche (1532-1780)* (ed. Ion Gheţie), Editura Academiei, Bucureşti, 1977, pp. 69-76.

Gheţie 1980: Ion Gheţie, *Factori interni şi factori externi în problema începuturilor scrisului în limba română*, în *Limba Română*, an XXIX (1980), nr. 2, pp. 123-7

.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Gheţie 1981: Ion Gheţie, *Maramureşul şi textele rotacizante*, în *Limba română*, an XXX (1981), nr. 2 (martie-aprilie), pp. 155-64.

Ion Gheţie, *Graiurile dacoromâne în secolele al XIII-lea - al XVI-lea (până la 1521)*, Editura Academiei, Bucureşti, 2000.

Gheţie/Mareş 2001: I. Gheţie & A. Mareş, *De când se scrie româneşte?* Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2001.

Hasdeu 1984: B.P. Hasdeu, *Cuvente den bătrâni II*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1984.

Havelka 1938: Emanuel Havelka, *Husitské katechismy*, Nákladem České Akademie, Praga, 1938.

Iorga 1904: N. Iorga, *Istoria literaturii religioase a românilor până la 1688*, Socec, Bucureşti, 1904.

Istrate 1963: G. Istrate, *Caracterul regional al textelor noastre vechi*, în *Studii şi cercetări ştiinţifice*, Academia RPR, Filiala Iaşi, Filologie, an XIV (1963), fasc. 1, pp. 1-17.

Ivănescu 1959: G. Ivănescu, *Elemente maramureşene în limba tipăriturilor lui Coresi*, în *Studii şi cercetări ştiinţifice*, Acad. RPR, Filiala Iaşi, Filologie, An. X, (1959), fasc 1-2, pp. 19-32.

Jejř 1988: Jiří Jejř, *The Hussite Revolution*, Orbis Press, Prague, 1988.

Constantin Karadja, *Despre lucrul apostolesc al lui Coresi de la 1563*, Cultura Naţională, Bucureşti, 1924.

István Keul, *Early Modern Religious Communities in East-Central Europe. Ethnic Diversity, Denominational Plurality and Corporative Politics in the Principality of Transylvania (1521-1691)*, Brill, Leiden/Boston, 2009.

Langlade 1932: Jacques Langlade, *Jean Kochanowski, l'homme*, Paris, 1932.

Ludovic Lemény, *Psaltirile chirilice tipărite în Transilvania în a doua jumătate a secolului al XVI-lea*, în *Studii şi cercetări de bibliologie*, XIII (1974), Editura Academiei, pp. 91-112.

Maior, 1975: P. Maior, *Scrieri*, Bucureşti, Minerva, 1975.

Mareş 1972: Alexandru Mareş, *O nouă psaltire slavo-română manuscrisă din secolul al XVI-lea*, în *Studii de limbă literară şi filologie* (ed. Ion Gheţie), vol. II, Editura Academiei, Bucureşti, 1972, pp. 259-99.

Mareş 2005: Alexandru Mareş, *Scriere şi cultură românească veche*, Editura Academiei, Bucureşti, 2005.

Mareş 2007: Alexandru Mareş, *Scrierea tainică la români*, Fundaţia pentru Ştiinţă şi Artă, 2007.

Murdock 2000: Graeme Murdock, *Calvinism on the Frontier 1600-1660. International Calvinism and Reformed Church in Hungary and Transylvania*, Clarendon Press, Oxford, 2000.

Neaga 1970: N. Neaga, *Psaltirea românească din 1570 – 400 de ani de la tipărirea ei*, în *Mitropolia Ardealului*, 1970, nr. 4-6, pp. 257-261.

Oniţiu 1912: Oniţiu, V. *Din cele trecute vremi… Însemnări despre începuturile graiului, culturii şi literaturii neamului românesc,*Concordia, Arad, 1912.

Paşca 1956: Şt. Paşca, *Contribuţii la istoria începutului scrisului românesc*, în *Cercetări de lingvistică*, an I (1956), pp. 79-90.

Pava 1959: R. Pava, *Criptograma din Psaltirea Scheiană,* în *Studii şi Materiale de Istorie Medie* III, 1959, pp. 365-372.

Panaitescu 1965: P.P. Panaitescu, *Începuturile şi biruinţa scrisului în limba română*, Editura Academiei, Bucureşti, 1965.

Puşcariu 1930: Sextil Puşcariu, *Istoria literaturii române. Epoca veche,* Krafft&Drotleff, Sibiu, 1930.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Rosetti 1947: *Mélanges de linguistique et de philologie,* A. Rosetti (ed.), Einar Munkegaard, Copenhagen/Institutul de Linguistică Română, Bucureşti, 1947.

Rosetti 1968: Alexandru Rosetti, *Istoria limbii române de la origini pînă la secolul al XVII-lea*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968.

Sbiera 1897: I. G. Sbiera, *Mişcări culturale şi literare la românii din stânga Dunării în răstimpul de la 1504-1714*, Tipografia R. Eckhardt, Cernăuţi, 1897.

Şesan 1959: Milan Şesan, *Introducerea limbii române în biserică*, în *Studii Teologice*, 1959, nr. 1, pp. 57-61.

Studii de limbă literară şi filologie (ed. I. Gheţie, L. Sfârlea, F. Şuteu, M. Combiescu), Editura Academiei, Bucureşti, 1969.

Urechia 1885: V. A. Urechia, *Schiţede Istoria Literaturei Române,* Tipografia Statului, Bucureşti, 1885.

Andrzej Walicki, *The Political Heritage of the 16th Century and its Influence on the Nation-building Ideologies of the Polish Enlightenment and Romanticism*, în*The Polish Renaissance in its European Context* (ed. Samuel Fiszman) Indiana University Press/Bloomington and Indianapolis, 1988, pp. 34-60.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE CHARACTERS FROM THE LITERARY FAIRY TALE – BETWEEN HERITAGE AND DESTINY

Paul Cristian Calmâc
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: This text represents a chapter of an extended research which aims to identify, in a comparative way, by different approaches, the romantic elements from the narrative register of some Romanian and German literary fairy tales. The main analysis of this research is directed towards the relationship between the fantastic context and human destiny, a relation which highlights the constitutive factors, those of construction and deployment, of space and time.
The analytical approach is based on the theories concerning the aesthetic categories of fantastic, space and archetypes (which were established by Maurice Blanchot, Gaston Bachelard, C.G. Jung, Vladimir Colin). Basically, my analysis is structured on the texts from this category, actually on some literary works written by Mihai Eminescu, Heinrich von Kleist, Adelbert von Chamisso, Ludwieg Tieck. By extension, but to a lower degree, my research pinpoints some identities (meanings, symbols, patterns, etc.) which are specific for the literary fairy tale, as subsequently found in certain lyric creations of Reiner Maria Rilke and Lucian Blaga.

Keywords: myth, fairy tale,archetype, fantastic, character.

Dacă privim ființa umană ca personaj de basm, dintr-o perspectivă ontologică, se poate oare anticipa destinul ei?

Pornind de la această întrebare, putem înțelege basmul cult și personajele lui ca fiind decursul logic și rațional al dorinței de afirmare și autodepășire a unei clase sociale. „Nevoia de a munci mai lesne și mai cu spor a făcut posibilă ivirea palatelor clădite peste noapte”[1]. Elementele fantastice ale basmelor relaționează, prin reverie, cu dorințele cele mai arzătoare ale omului. Fie rege sau simplu muritor de rând, individul aspiră să locuiască într-un castel nemaivăzut, construit peste noapte: „Până mâne dimineață să fie un palat tot de sticlă și poleit cu aur și să fie o cărărușă despărțită prin pomi ș-un pom să-nflorească, unul să-nfrunzească, unul să-i pice frunza, să nu fie doi de-un fel [...]”[2]. Această probă pare imposibilă pentru muritorul de rând, însă pentru eroul din basmul eminescian rămâne doar o etapă ce trebuie parcursă pentru a obține mâna fetei de împărat. Important de remarcat în contextul dat, ca aspect

[1]Vladimir Colin, *Problemele și drumurile basmului cult*, Editura de stat pentru literatură și artă, 1955, p. 10.
[2] Mihai Eminescu, *Frumoasa lumii*, ediție îngrijită de D. Vatamaniuc, prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999, p. 1118.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

social, este nuanțarea ideii de smerenie, nu de avuție, întrucât eroul nu umărește să dobândească averi, ci, prin desăvârșirea unor fapte bune, el este răsplătit.

Creatorul basmului descrie situații obișnuite care devin extraordinare. Sensul acestora este, bineînțeles, unul moralizator. Basmele românești sunt optimiste, în ciuda situațiilor tragice descrise:„Să-mi spui tu drept, de unde mi-ai dat tu de-am mâncat la urmă? – Drept ți-oi spune, pulpa mi-am tăiet-o! [...] – Hei, acolo era largul meu și strâmtul tău – de-acu ești prea bun la D-zeu și nu te lasă să te mănânc! (Știi d-ta, că sub pământ era locul dracilor.)”[3]. Pentru fiecare faptă bună, săvârșită față de un aproape sau de un necunoscut, care, după cultura populară, acesta din urmă poate întruchipa răul, omul devine astfel erou. Capabilitatea de a face sacrificii, în detrimentul firii umane ce se caracterizează prin egoism, zgârcenie, frică și minciună, ridică muritorul din basmul cult la rangul de erou.

O altă idee desprinsă din acest fragment este convingerea cititorului în legătură cu existența deopotrivă a răului și binelui în/și printre noi. Conviețuim cu aceste forțe supranaturale, dar trebuie să le distingem, apreciindu-le puterea, nevoia și scopul. Viața trebuie să fie un exemplu de echilibru spiritual. Doar așa putem atinge o stare de plenitudine, de fericire. Amintim aici versurile lui Blaga: „Pe semne – învrăjbiţi/ de-o veşnicie Dumnezeu şi cu Satana/ au înţeles că e mai mare fiecare/ dacă-şi întind de pace mâna./ Şi s-au împăcat /în mine: împreună picuratu-mi-au în suflet/ credinţa şi iubirea, şi-ndoiala şi minciuna”[4] (*Pax Magna*). Prin această exemplificare lirică subliniem faptul că în spațiul cultural românesc apropierea binelui și a răului în aceeași entitate, dualitatea este recunoscută, amintită și folosită atât în proză, cât și în versuri, iar acest lucru are rolul de a întări credința colectivă general acceptată. În consecinţă, din basmul cult, ca formă literară recunoscută, poezia continuă același demers empiric. Conștiința populară transmite generațiilor noi un bagaj cultural bogat ce se bazează pe acceptarea tuturor formelor materiale și spirituale, coexistente într-o formă continuă de dezvoltare, nu numai aprioric, ci și experiențial.

Nu dorim să punctăm acum importanţa proceselor de translaţie în contextul fluxurilor transnaţionale, însă această dualitate bine-rău o întâlnim și în poezia lui Rilke: „Der Tod ist groß./ Wir sind die Seinen/ lachenden Munds./ Wenn wir uns mitten im Leben meinen,/ wagt er zu weinen/ mitten in uns.” (Moartea e măreață./ Noi sântem ale ei/ guri rîzătoare./ Cînd ne credem în al vieții toi,/ ea-ndrăznește/ să plîngă în noi).[5]La o primă citire, mesajul poate fi receptat ca fiind morbid, însă semantica lui duce la o altă interpretare. Mai precis, la acea coexistenţă pe care o cântă şi Blaga în poezia sa, sau despre care M. Blanchot afirma că „nu există nici dincoace, nici dincolo, ci marea unitate”[6]. Astfel că puterea de a influența destinul este cea divină, ea cristalizându-se într-o formă reală, prin ceea ce omul consideră ca fiind faptă.

Trimiterea din urmă la versurile lui Blaga și Rilke ridică o întrebare firească: ce legătură are cu basmul? Exemplul nostru concretizează circulaţia valorii semantice a motivelor, de la

[3]*Ibidem,* p. 1116.
[4] Lucian Blaga,*Poezii*, vol I, Editura Albatros, București 1980, ediția a II-a, ediție îngrijită de George Gană, p. 10.
[5] Rainer Maria Rilke,*Gedichte (poeme),* „Strofă finală”,Selecție și traducere de Ștefan Munteanu, volum îngrijit de Simion Dănilă, Edit. Mirton, Timișoara, 2009, p. 65.
[6]Maurice Blanchot, *Spaţiul literar*, Editura Univers, București,1980, p. 93.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

naraţiunea anonimă, ca formă a expresiei populare, la construcţia tematică a formei culte, ca discurs autorizat pentru acelaşi tipar interpretativ, până la extinderea în alte genuri literare, precum în poezie, aşa cum am demonstrat. În altă ordine de idei, etapizarea acestei mobilităţi a sensurilor explică, prin argumentare, evoluţia în timp şi spaţiu a motivului abordat, de la formularea primară din construcţia contextuală a temei până la aprofundarea ei, ca fundament/temei pentru o receptare spirituală şi o înţelegere profundă a resorturilor umane, existenţiale, aşa cum procedează poeţii.

Mai departe, fantasticul își consumă energia din dorințele și nevoile clasei sociale, în contextul existenței umane. În basmele din spațiul literar german este întâlnit mitul cizmelor fermecate (*Siebenmeilenstiefel*)[7], care-l poartă pe erou dintr-un colț al lumii în celălalt, într-un timp foarte scurt: „[...] am parcurs Asia de la est la vest, am ajuns soarele din urmă, și iată-mă în Africa [...]”[8].

Nevoia de cunoaștere, și, cel mai important, nevoia de a ieși din spațiul ermetic închis, de formare într-o societate limitată, conturează perspectiva unei existenţe ce aparţine clasei sociale privită ca făcând parte din pătura de jos. Cu alte cuvinte, ceea ce este comun, banal și nu poate evolua ar fi atributele omului simplu sau „de rând”. Basmul cult contrazice această idee generală a societății burgheze, deoarece extraordinarul se întâmplă doar din dorințele individului de a se autodepăși, de a ieși din tiparele consacrate ale unui trai mediocru și submediocru.

Este vorba de un mediu în care dogmele creștine primează în fața nevoilor, dar mai ales a sentimentelor umane. Mărturie stă povestea de dragoste a lui Jeronimo Rugera și a *doñei* Josefa din orașul Santiago de Chile[9]. O naraţiune pe care o putem apropia de clasica istorie a lui Romeo și a Julietei în privința iubirii interzise, însă se diferențiază de aceasta, deoarece povestea de dragoste a celor doi chilieni este evidențiată prin reacția întregii societăți. Istorisirea începe prin descrierea unui fapt concret, anume cutremurul din Chile din 1647. Jeronimo era profesor în casa lui don Henrico Asteron, „unul din cei mai bogați nobili ai orașului”[10], unde se îndrăgostește de fata acestuia. Iubirea lor nefiind pe placul tatălui autoritar, este ostracizată, izolată de colectivitate prin blamare. Cu toate că este trimisă la mănăstire, locul sacru în gândirea umanistă din perioada medievală, Josefa aduce pe lume un copil, rodul iubirii interzise. Pedeapsa pentru acest gest este moartea celor doi părinți. Jeronimo trebuie spânzurat, iar Josefa arsă pe rug (pedeapsă la care sunt supuse vrăjitoarele). Prin intervenția familiei fetei și a oamenilor influenți, pedeapsa fetei este înlocuită cu moartea prin decapitare. În ziua fatidică a celor două personaje se întâmplă fenomenul de cutremur, descris ca aparținând

[7]Adelbert von Chamisso, *Extraordinara poveste a lui Peter Schlemihl*, în „Nuvela Germană în secolul al XIX-lea”, în românește de Laura Dragomirescu, Editura de stat pentru literatură și artă, București.
[8]*Ibidem*, p. 81.
[9] Heinrich von Kleist, *Cutremurul din Chile*, în „Nuvela Germană în secolul al XIX-lea”, în românește de Petru Manoliu, Editura de stat pentru literatură și artă, București, p. 9.
[10]*Ibidem.*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

supranaturalului: „cu o trosnitură de parcă toată bolta cerească s-ar fi prăbușit, mai mult de jumătate din oraș se scufundă, îngropând sub dărâmături tot ce era suflare omenească”[11].

În urma marelui dezastru, tinerii scapă de sub dărâmături și se reîntâlnesc în pădure. Fericirea celor doi se manifestă acum într-un mediu restrâns al societății, întrucât o parte dintre supraviețuitorii orașului se refugiază în același colț de natură, unde conviețuiesc după propriile reguli. În următorul fragment este conturată această idee: *„Se mai plimbară făcându-și vise de viitor – și se întoarseră apoi la grupul lor”*[12]. Heinrich von Kleist înțelege bine sursa ce definește omul ca esență și destinul lui, așa cum Platon nuanța în *Republica*. *Mitul peșterii*, precizând că un grup oarecare este formator de opinii și adevăruri.

Finalul povestirii este trist și în același timp revoltător pentru dogma societății moderne. Noul grup format decide să revină în oraș, în catedrală, pentru a se ruga împreună cu restul supraviețuitorilor. Însă o societate îndoctrinată de rit, ritual și percepție falsă asupra realității atribuie catastrofa care s-a întâmplat pe seama iubirii interzise a celor doi și, mai ales, îl găsește vinovat pe cel nou-născut. Pentru vechea societate, Noul este corelat cu Răul. Orbiți de mânie, supraviețuitorii din catedrală decid pe loc să-i omoare pe nelegiuiți. În învălmășeala creată, aceștia îi ucid atât pe părinții copilului, cât și pe cei care au încercat să-i ajute. Nepotolindu-și setea de sânge, aceștia îndeamnă: „Ducă-se și bastardul în iad!”[13]. Destinul copilului născut din dragostea interzisă a doi oameni a fost unul la care o societate întreagă nu s-ar fi așteptat. Acesta a supraviețuit furiei mulțimii, iar cel omorât a fost pruncul lui *don* Fernando, un alt supraviețuitor al cutremurului devastator, susținător al cauzei celor doi îndrăgostiți jertfiți. Astfel că „*don* Fernando și *doña* Elvira îl înfiară pe micuțul orfan și – când se întâmpla uneori ca don Fernando să-l compare pe Juan al lui, când îți amintea cum amândoi copiii îi fuseseră încredințați ca să le fie părinte, avea aproape o dulce mulțumire”[14].

Exemplul lui Heinrich von Kleist este important pentru perioada de formare a romantismului în spațiul german, astfel încât exegeții îl plasează pe acesta în perioada denumită „preludiu” (Între clasicism și romantism – *Zwischen Klassik und Romantik*). Opera sa se îndepărtează de rigurozitatea și esteticul clasicismului și o prefigurează pe cea a lui Tieck. Kleist „creează tipul de tragedie al fatalității ineluctabile și fără soluție”[15], mai exact, nu are în vedere destinul uman, iar mesajul este unul general, fără o finalitate direct formulată, totul încheindu-se pe un ton optimist (pozitiv). E un optimism pe care îl întâlnim și la Adelbert von Chamisso într-un *Spät Romantik* (romantismul târziu), unde autorul devine conștient de valoarea empirică a basmului asupra formării statutului social al ființei tinere: „[...] Îți las moștenire această poveste minunată care ar putea, eventual, să folosească drept învățătură multora dintre locuitorii acestui pământ, după ce eu voi fi dispărut”[16].

---

[11] *Ibidem*, p. 11.
[12] *Ibidem*, p. 18.
[13] *Ibidem*, p. 24.
[14] *Ibidem*, p. 24.
[15] Mihai Isbășescu, *Istoria literaturii germane*, Editura Științifică, București, 1968, p. 245.
[16] Adelbert von Chamisso, *Extraordinara poveste a lui Peter Schlemihl*,în „Nuvela Germană în secolul al XIX-lea”, în românește de Laura Dragomirescu, Editura de stat pentru literatură și artă, București, p. 88.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Acest text cu funcție moralizatoare este în același timp un testament pe care Chamisso îl structurează cu o deosebită măiestrie. Povestea lui Peter Schlemihl[17] se apropie de ideea lui Goethe din *Faust*, și anume pactul cu diavolul, dar se diferențiază prin mitul umbrei. Personajul central, Peter, acceptă să-și dea propria umbră în schimbul *punguței lui Fortunatus* (în care banii nu se sfârșesc niciodată). Răul este întruchipat de *omul în gri*, care îi propune târgul. Umbra reprezintă identitatea omului în timp și spațiu. Indiferent de societate, un om fără umbră este un om fără identitate. Acest pact este preambulul ipotezei faustiene de deposedare a sufletului în schimbul unei vieți materiale de bunăstare, pas pe care Peter Schlemihl nu-l face. El are ocazia să trăiască timp de un an în acest preambul. Ca și cum ar începe o viață nouă, el se mută într-un oraș nou, străin, își construiește o casă adaptată nevoilor lui, încearcă să se reintegreze în noul grup de oameni. El se îndrăgostește de fata consilierului, însă, cu tot aurul din lume, nu poate schimba legile umane terestre. Este damnat să trăiască în singurătate, retras de oameni, fără dreptul de a împărtăși iubirea. Din interiorul casei sale își planifică viața, astfel încât să poată atinge fericirea absolută, atât materială, cât și spirituală, însă destinul său este pecetluit de pactul cu *omul în gri*. Își găsește mântuirea în momentul în care conștientizează destinul și se sacrifică, ca om, prin renunțarea la iubire. Cu ajutorul *cizmelor fermecate/Siebenmailenstiefel* (nevoia de a ieși din limitarea științifică de a parcurge distanțele mari dintre teritorii și continente) reușește să parcurgă lumea întreagă și să scrie tratate de botanică și geografie. Experiența lui de viață rămâne un testament pentru generațiile următoare, pentru acele destine ce-și caută sensul vieții.

Esențial pentru perioada romantică de creație a basmului cult este visul. Vladimir Colin îndeamnă povestitorii „să viseze visul unui om al veacului nostru”[18]. Linia infidelă dintre basm și poveste este starea de reverie a personajului. Trebuie să ne raportăm la elementele de „creație realistă” pentru a vedea și înțelege basmul cult român și german. Acesta iese din tiparul oratoric popular și devine o formă cu fond: „Ascultă cum sună și zvîcnește acest sînge de aur. Mă strigă cînd dorm, îl aud în sunetele muzicii, în vuietul vîntului, în vorbele rostite de oameni pe drum; [...]”[19]. În „Muntele Runelor”, Ludwieg Tieck creează, ca și Chamisso, imaginea omului de rând avid după avuție. Acest personaj nu este unul comun. De la o vârstă încă fragedă, el își conștientizează statutul și condiția umană. Are viziune asupra viitorului său, iar de la aceste trăiri se dezvoltă dorința de autodepășire, de împlinire materială și spirituală. Acest lucru nu se poate întâmpla în satul natal, ci în urma unei aventuri pe meleaguri necunoscute. Aceast drum enigmatic îl face pe erou să simtă adevărata energie și efervescență a vieții. Banalul cotidian se transformă în aventură, iar realitatea se suprapune magicului. Toată această frământare de

[17]*Ibidem*.
[18]Vladimir Colin, *Problemele și drumurile basmului cult*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1955, p. 38.
[19] Ludwieg Tieck, *Muntele Runelor*, în românește de Valeria Sadoveanu, prefață de Tudor Olteanu, Editura Univers, București, 1973, p. 33

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

factură romantică anticipează prin sugestie destinul personajului principal din nuvelele și basmele germane, precum în basmele *Die Freunde*[20](Prietenii) sau *die Elfen* (Silfidele)[21].

Deși începem să ne obișnuim cu un personaj-arhetip, Ludiweig Tieck reușește să surprindă cititorul prin elementele noi aduse fiecărui model romantic. Aici apare, în mod surprinzător, elementul erotic, ca descriere sugestivă a caracterului uman visător și avid. Christian se întâlnește la începutul său cu *Muma Pădurii,* însă prezentată în cel mai frumos chip: „Întîi își scoase marama de aur și părul ei lung și negru se revărsă, ondulat, pînă la șolduri; apoi își desfăcu veșmîntul ce-i acoperea sînul și atunci tânărul uită de sine și de întreaga lume, contemplînd acea frumusețe nepămîntească. [...] Cînd rămase goală, începu să păşască încoace și încolo prin sală, iar pletele-i grele și negre unduiau în jurul ei asemenea talazurilor mării, dînd la iveală, cînd și cînd, strălucirea de marmură a trupului ei pur”[22].

Trebuie să atragem atenția asupra aspectului erotic, deoarece raportarea personajului central la lumea miraculoasă se va face în permanență prin referire la această viziune, trăită la o intensitate ridicată, dusă până la epuizarea mentalului. Elementele descriptive dezvăluie în mod secundar frăgezimea vârstei personajului lui Tieck. Această constatare este importantă, întrucât la a doua întâlnire a eroului cu Muma Pădurii, acesta o vede ca fiind „o femeie bătrână de-o urîțenie de nedescris, [...] cu părul cărunt legat cu o basma ruptă; șchiopăta sprijinindu-se într-o cîrjă”[23]. Motivele acțiunilor sale vor face mereu referire la imaginea diafană trăită în anii lui de formare.

Din acelaşi scurt pasaj, cititorul simte emanarea unei muzicalităţi aparte, ca efect al unei contemplări profund erotice, pasională şi semnificativă, deloc surprinzătoare, dacă ţinem seama de contextul literar german, predominant romantic. Pentru Tieck textul devine poezie, iar muzicalitatea descrierii se confundă cu nostalgia. Asistăm la spectacolul unei reprezentări atente a corpului feminin, autorul apelând la o metaforizare cu un puternic impact asupra cititorului, o condensare a elementelor portretistice prin câteva repere comparative, puternic configurate prin forţa sugestiei metaforice: pletele femeii sunt grele şi negre, un belşug capilar indiscutabil, care acoperă aproape întreg corpul marmoreean; părul lung şi bogat se ondulează în timpul mişcării precum valurile puternice ale mării; imaginea trupului care desăvârşeşte perfecţiunea. În această prezentare – creionată, dar sugestivă – întâlnim deopotrivă elemente clasice şi romantice.

Un alt elementdescriptiv pe care am dori să-l scoatem în evidență în portretistica lui Tieck este criptomnezia personajului central. Christian confundă de multe ori realitatea cu visul. El este incapabil să înțeleagă dacă o serie de evenimte s-au petrecut în vis sau în realitate. După întâlnirea cu *Muma Pădurii,* el pierde tăblița cu nestemate, aceasta fiind singura dovadă palpabilă a experienței supranaturale trăite de el, dar și convingerea că ceea ce a văzut și trăit era real. După toată această frenezie, subiectul nuvelei se îndreaptă pe un făgaș al normalității.

---

[20] Ludwig Tieck, *Die Freunde,* pg. 25, Ed. La Spiga Languages, 2002.
[21]*Nuvela romantică germană*, „Urciorul de aur”, Vol. I, Ludwieg Tieck, *Silfidele*, Antalogie, prefață și note de Ion Biberi, În românește de I. Cassian – Mătăsaru, Editura pentru literatură, colecția „Biblioteca pentru toți”, 1968.
[22]*Ibidem*, p. 27.
[23]*Ibidem*, p. 36.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Călătoria lui Christian se termină într-un sat în care își cunoaște viitoarea soție. Totul devine normal, banal, clasic. Ritmul este rupt din nou prin introducerea unui personaj enigmatic, despre care nu primim prea multe informații decât că, la plecarea din sat, din casa familiei lui Christian, călătorul lasă o pungă cu galbeni pentru a fi păstrați sub cheie. Dacă într-un an de zile nu se întoarce să-i recupereze, avuția va trece automat în posesia familiei care l-a găzduit. Din momentul respectiv, elementul magic se diluează, încadrându-se treptat în peisajul deja prezentat în stil clasic. Aurul, metalul prețios care întotdeauna a reprezentat motivul dezechilibrului, al spiritului şi credinței umane, devine personificat. Acesta îl privește, îl strigă, apare în visul lui Christian: „Mă strigă, îl aud când dorm, îl aud în sunetele muzicii, în vuietul vîntului, în vorbele rostite de oameni pe drum”[24]. Din momentul reprezentat se poate deduce întoarcerea la viața agitată a personajului romantic. Ispita lăsată în casa omului de rând nu este adusă niciodată de un reprezentant al divinității, ci numai de către o ființă necuvântătoare, care de cele mai multe ori poate fi înțeleasă ca fiind *Muma Pădurii* sau un *emisar al morții.* Din cauza tulburărilor și a zbuciumului sufletesc interior, Christian pleacă din sânul familiei în inima pământului, pentru a descoperi „comori minunate și neprețuite”[25].

Destinul apare ca o consecință a dezvoltării conștiinței umane asupra existenței, de la formare până la definire. Primul context spațial în care factorul uman este influențat, dar nu desăvârșit, este casa, urmat de mediu (ca o totalitate a condiţiilor geografice în care trăiesc fiinţele) și apoi de societate (ca sens al ambianţei). Casa este pentru fiecare ființă umană un loc de elecție. În basmele culte ale lui Eminescu, spre deosebire de cele germane, planificarea familială este o necesitate a definirii exacte, fără ambiguităţi de identitate şi apartenenţă: „[...] Acu-n satu cela-a-împăratului era un om ș-avea trei flăcăi. Doi erau cum erau, da’ unul era prost, ședea-n cenușă și-l chema Călin Nebunul”[26]. Încă din stadiul incipient al narației, destinul urmărit aparţine singurului personaj care primește un nume. El este cel ales spre a-și depăși condiția și statutul mediocru dintr-un mediu social ostil spiritului său oniric. Într-un alt basm, Eminescu își prezintă eroul încă din titlu: „Vasile-finul-lui-Dumnezeu”. Asocierea dintre numele comun „Vasile”, ce aparține unei culturi tradiționale românești, și numele divinității absolute probează atât formarea poporului creștin după obiceiuri și tradiții (care, de regulă, nu au un fond religios), dar și apartenența acestuia la o comunitate nepăgână. De aici, traseul eroului născut doar din mamă, cu trimitere la Sfânta Scriptură, care ni-l prezintă pe Iisus ca fiu al Fecioarei Maria și al lui Dumnezeu tatăl, este unul moralizator, excepțional. Cu puteri supra-umane, el are rolul, ca ființă divină, de a ajuta pe cei aflați în agonie și, în același timp, ca ființă umană, de a se autodepăși, de a iubi și ierta.Punctul culminant este atins încă de la începutul povestirii, atunci când elementele supranaturale se împletesc cu realul. Într-o formă

[24]*Ibidem*, p. 33.
[25]*Ibidem*, p. 38.
[26] Mihai Eminescu, *Călin Nebunul*, ediție îngrijită de D. Vatamaniuc, prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999, p. 1097

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

antropomorfică apar Dumnezeu, Sf. Petrea și *necuratul*: „Pe acea vreme îmbla Sf. Petrea și D-zeu pe pământ. Fiindcă făcuse minuni, în urmă umbla și necuratul – cruce de aur în casă”[27].

Interesant de interpretat este analogia *necuratului* și *crucea de aur*. Scriptura ne spune că, înaintea decăderii, *necuratul* a fost unul dintre îngeri, care, lăcomindu-se după putere, a fost aruncat din rai și trimis pe pământ. Tot în accepția populară, crucea reprezintă creștinismul, iar dogma religioasă ne îndeamnă la smerenie. Podoabele, precum aurul sau pietrele prețioase, sunt asemănate cu bogăția sau virtuțile într-o totală antiteză cu viața simplă de pe pământ dusă de Iisus Cristos spre mântuire. De aceea, *crucea de aur*, în concepția creștină, este o blasfemie adusă dogmelor creștine. Ea nu reprezintă mântuire, ci este doar o sursă de fală, de a arăta lumii că ai dobândit avere. Scopul este unul moralizator. Dacă bagi „necuratul” în casă, te abați de la orânduirea creștină și apar problemele: „Necuratul au auzit asta. S-așa au făcut un vânt ș-au purces fata grea”[28]. Semnificația vântului poate fi interpretată din două puncte de vedere. Primul, cel creștin, amintește de crearea primului om prin suflarea lui Dumnezeu asupra formei din lut care prinde astfel viață. A doua ipoteză este enunțată de Apuleius în misterele lui Isis. Semnificația vântului este aceea a spiritului procreator „care, emanat de soare, pătrunde în suflet și-l fecundează”.[29] Numele „Vasile” nu este ales la întâmplare. El întruchipează păzitorul de duhuri rele. În basmul lui Eminescu, Vasile-finul-lui-Dumnezeu îl închide pe balaur într-o cameră construită special: „Au făcut un mare poloboc de fier ș-au lăsat numai o bortiță ca să se răsufle ș-o încuiet ușa ș-o luat cheia la dânsul și celelalte case le-au lăsat deschise”[30].

Casele zmeului nu pot exista în planul teluric, ele se află în infinit, în întuneric, acolo unde stăpâne sunt forțele necunoscute, iar omul muritor nu le poate cunoaște și nici explora. Nemărginitul este curiozitatea cea mai mare a omenirii: „Așa de multă avere avea el și pietre scumpe avé cât lumina casa, cât de întuneric să fi fost”[31].

Aici Vasile o aduce pe mama lui pentru a-și continua liniştită viața pământenească. Pentru a putea înțelege mai bine problema morală a evoluției personajului, trebuie ca cititorul să depășească preocuparea asupra descrierii – „imaginea sporește valorile realității”[32].

În acest context, *casa* e percepută ca un spaţiu limitat, concret, un adăpost de siguranţă, un ultim popas de liniște şi meditaţie. Constatăm o ambiguitate a descrierii, mai exact detalierea lipseşte cu bună ştiinţă. Contrar realismului balzacian (deşi ne aflăm în aceeaşi perioadă de creaţie literară), prin care interiorul şi exteriorul *casei*, precum şi întregul decor, cu toate elementele (obiectele) ce-l compun, prezentate în amănunt, defineau atitudini umane şi stări

[27]Mihai Eminescu, *Vasile-Finul-Lui-Dumnezeu,* ediție îngrijită de D. Vatamaniuc, prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999, p. 1143.
[28]*Ibidem.*
[29] C.G. Jung, *Opere complete 9/1 Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Traducere de Daniela Ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, 2014, p. 66.
[30] Mihai Eminescu, *Vasile-Finul-Lui-Dumnezeu,* ediție îngrijită de D. Vatamaniuc, prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999, p. 1146.
[31]*Ibidem.*
[32] Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Traducere de Irina Bădescu, Prefață de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Pitești, 2003, p. 35.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

sociale, în textul la care ne referim, locul stabil şi delimitat rămâne incapabil, în viziunea autorului, să genereze – sau să provoace – judecăţi şi reverii: „pentru a putea atinge virtuțile prime, acelea unde se revelează o adeziune, într-un fel nativă pentru funcția primară de a locui. Fenomenologul face efortul necesar ca să prindă grăunțele fericirii centrale, sigure, imediate”.[33]

În accepțiunea lui Bachelard, acesta încearcă să găsească „cochilia inițială”[34], în sensul unui spațiu primar și final.Dimensiunile acesteia variază de la un caz la altul. Ne putem raporta la imaginea unei case obișnuite, sau a unui castel extraordinar. Imaginea creată trece în plan secundar. Ceea ce primează este locul de elecție, de planificare a vieții. Dacă urmărim firul epic al acestui basm, problema găsirii unui spațiu intim prinde contur în însăși desfășurarea acțiunii. Vasile-finul-lui-Dumnezeu îi interzice mamei lui să intre în camera în care era închis balaurul. Bineînțeles că slăbiciunea naturii umane este scoasă în evidență prin încălcarea promisiunii desăvârșite de mama lui Vasile. Mai mult, ea decide să-și trăiască în continuare viața împreună cu zmeul.

Nu putem trece mai departe cu interpretarea dacă nu explicăm cum este posibilă conviețuirea unei muritoare cu o entitate care are 12 sau 24 de capete, zboară și uneori scuipă fum. Victor Kernbach[35] oferă o descriere amplă și amănunțită ale acestor creaturi mitice, a cărei definiție o arătăm și aici într-o formă mai scurtă: zmeul este o „ființă fabuloasă din mitologia românească adesea de un antropomorfism totuși monstruos, gigantesc și nearmonic în aspectul anatomic, dispunând de obicei de însușiri miraculoase (teletransport, influență magică, sensibilitate olfactivă canină, posibilitatea de a deborda flăcări și fum, forță fizică supraomenească) [...] Z. e lacom și afemeiat, dar deseori duce o viață așezată de gospodar rural chiabur [...] Z. e totdeauna o prezență răufacătoare; chiar humanoid, e slut, respingător și adesea cu miros respingător”[36].

Pentru a o scoate pe mama sa de sub vraja zmeului, Vasile trebuie să îndeplinească unele probe ce par imposibile. El o găsește pe Ileana Consânzeana (sub acest nume e cunoscută în lumea telurică) – întruchiparea astrului ceresc Luna. Aceasta își ispășește pedeapsa de a-și trăi eternitatea pe Pământ, deoarece a vrut să se căsătorească cu fratele său, Sf. Soare, iar Dumnezeu i-a pedepsit, despărțindu-i în cele două lumi – astral și teluric. Ileana Consânzeana îl primește pe Vasile în casa ei și-l învață cum să facă rost de „mierea de urs” și „brânză de cerboaică” pentru a o salva pe mama lui. Timpul petrecut în casa ei îl face pe Vasile să-și găsească intimitatea acolo, să se îndrăgostească de Ileana. Această legătură nu se poate îndeplini, iar soarta eroului rămâne incertă. Toată această trecere din planul terestru – uman prin planul teluric – fantastic și înapoi pe pământ este conchisă de Bachelard în acest mod: „un întreg trecut vine prin vis să viețuiască într-o casă nouă”[37]. Conștiința este cea care dictează direcția manifestărilor și a actelor de comportament, a deciziilor pe care le desăvârșim în timpul vieții,

[33]*Ibidem***,** p. 36.
[34]*Ibidem***,** p. 36.
[35] Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989.
[36]*Ibidem*, p. 657.
[37]Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Traducere de Irina Bădescu, Prefață de Mircea Martin, Editura Paralela 45, 2003 Pitești București, p. 37.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

atât asupra propriei ființe, cât și raportându-ne mereu la relațiile sociale pe care le întreținem de-a lungul vieții. Acestei conștiințe i se alătură atât inconștientul uman personal, cât și *inconștientul colectiv*[38]. C. G. Jung are o viziune clară asupra celor trei componente ce alcătuiesc psihicul, punând în opoziție ultimii doi termeni. Pentru demonstrația noastră cu privire la înțelesul sau aprecierea destinului, este importantă concluzia junghiană, deoarece soarta personajelor din basmele noastre își are cauza în însăși identitatea lor. În accepția lui Jung, *inconștientul personal* este reprezentat de amintiri, nevoi și conținuturi ce au fost cândva reprimate, în timp ce inconștientul colectiv este parte a psihicului ce „ își datorează existența exclusiv ereditații”[39]. Noi putem susține această teorie prin câteva exemple pe care le-am menționat mai sus. Cu precădere în literatura din spațiul german, putem identifica modele ale subconștientului ereditar.

În „Der Runenberg” (*Muntele Runelor*), Christian, după ce își încheie perioada de pribegie (călătorie), pe care el a întreprins-o din dorința de a nu se identifica cu tatăl său fost florar, învață arta vânătorii de la un pădurar, cunoscut în drumul său prin munți, și se stabilește într-un ținut nou unde nimeni nu-l cunoaște. El rămâne la casa unui arendaș bogat, pentru a deveni florar. La fel ca tatăl său, el are capacitatea de a comunica cu natura, cu florile. Când rupe o rădăcină de mătrăgună, aude sunetele pe care le produce pădurea. De asemenea, tatăl lui știa că se vor reîntâlni, deoarece vestea i-a fost dată de o floare. În acest mod se poate dovedi factorul ereditar transmis de la o generație la alta.

Un alt exemplu sugestiv îl putem identifica în opera „Der blonde Eckbert” (*Eckbert cel blond*), acolo factorul ereditar este stipulat în totală opoziție cu faptele pe care le săvârșește personajul central. Soția lui nu este alta decât propria soră, iar din această cauză ei nu pot avea copii și sunt pedepsiți să trăiască singuri, fără a împlini destinul uman, acela de a avea urmași. Exemplul oferit poate fi interpretat în sensul că *inconștientul colectiv* este moștenit aleatoriu de la unul din părinți, iar dacă două persoane au aceeași moștenire, aceasta nu se perpetuează, ci se distruge. Subliniem arbitrarul care trebuie să se manifeste la nivel macrocosmic, în detrimentul manipulării destinului.

În spațiul literar românesc, acest *subconștient colectiv* poate fi indentificat într-o ereditate a neamului, nu neapărat într-una familială. La fel cum Vladimir Colin susține, în studiul său despre basm, că personajul principal este ales întotdeauna ca fiind la început *cel mai prost* sau *cel mai neîndemânatic*. Prin acest personaj „se recunoștea poporul din societatea sclavagistă și feudală [...]”[40]. Prin creația basmului cult în spațiul carpato-danubiano-pontic Eminescu a reușit să structureze într-o formă literară strigătul și nevoia de identificare a unei culturi într-un context istoric nefavorabil. Cea mai importantă este moștenirea lăsată dintr-o generație în alta a aceleiași idei de izbândă în fața unui inamic uriaș (descris ca având puteri și bogății

[38]C.G. Jung, *Opere complete 9/1 Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Traducere de Daniela Ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, 2014, p. 55.
[39]*Ibidem.*
[40]Vladimir Colin, *Problemele și drumurile basmului cult*, Editura de stat pentru literatură și artă, 1955, p. 11.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

nemaivăzute până în acel moment) aparținând omului de rând, sau izbânda în fața unui destin nefavorabil.

Concluzia despre caracterul influențabil al destinului poate fi creionată într-o formă optimistă. Lipsiţi de clarviziune, atât poporul, cât și reprezentantul acestuia din creațiile literare culte pot influența destinul prin deciziile și faptele pe care le săvârșesc de-a lungul misiunii primite de la naștere și până la epuizarea finală.

BIBLIOGRAPHY:

Bachelard, Gaston, *Poetica spațiului*, Traducere de Irina Bădescu, Prefață de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Pitești, 2003.

Blaga,Lucian,*Poezii*, vol I, ediția a II-a, îngrijită de George Gană, Editura Albatros, București, 1980.

Blanchot, Maurice, *Spaţiul literar*, Editura Univers, Bucureşti, 1980.

Von Chamisso, Adelbert, *Extraordinara poveste a lui Peter Schlemihl*, în „Nuvela Germană în secolul al XIX-lea", în românește de Laura Dragomirescu, Editura de stat pentru literatură și artă, București.

Colin, Vladimir, *Problemele şi drumurile basmului cult*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1955.

Eminescu, Mihai, *Frumoasa lumii*, ediție îngrijită de D. Vatamaniuc, prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999.

Eminescu, Mihai, *Vasile-Finul-Lui-Dumnezeu*, ediție îngrijită de D. Vatamaniuc, prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999.

Eminescu, Mihai, *Călin Nebunul*, ediție îngrijită de D. Vatamaniuc, prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999.

Isbășescu, Mihai, *Istoria literaturii germane*, Editura Științifică, București, 1968.

Jung, C.G., *Opere complete 9/1 Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Traducere de Daniela Ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, 2014.

Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989.

Von Kleist, Heinrich, *Cutremurul din Chile*,în „Nuvela Germană în secolul al XIX-lea", în românește de Petru Manoliu, Editura de stat pentru literatură și artă, București.

Rilke,Rainer Maria, *Gedichte (poeme)*,Selecție și traducere de Ștefan Munteanu, volum îngrijit de Simion Dănilă, Edit. Mirton, Timișoara, 2009.

Tieck, Ludwieg, *Muntele Runelor*, în românește de Valeria Sadoveanu, prefață de Tudor Olteanu, Editura Univers, București, 1973.

Surse online:

http://www.bcu-iasi.ro/docs/studii-eminescologice-nr14.pdf, pp. 109; 197-212.

https://www.scribd.com/doc/4707345/Mitul-pesterii (acces link 05.10.2016).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

http://mitulpesterii.tripod.com/pagina1.html(acces link 05.10.2016).

https://www.scribd.com/doc/19642117/Dictionar-de-simboluri - despre umbra (acces link 05.10.2016).

http://etinarcadiaego.falezedepiatra.net/?p=1001 - motivul umbrei inopera lui Chaminisso (acces link 05.10.2016).

http://www.seminariasi.ro/istoric/viata-sfantului-vasile-cel-mare (acces link 05.10.2016).

http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-freunde-5495/1 (acces link 05.10.2016).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

FREEDOM OF OPINION OR MIMED MODERNISM? DEATH AS A RELEASE IN HORTENSIA PAPADAT BENGESCU'S NOVELS

Simona Liutiev
PhD Student, University of Pitești

Abstract: By thematic and stylistic novelty of opinion and strongly anticipating major literary subjects, Hortensia Papadat Bengescu suggested to the Romanian interwar literature an alternative for the greatest universal literature. Her freedom of opinion was unprecedentedly courageous since she was backed up by her mentors Garabet Ibrăileanu and Eugen Lovinescu, the greatest literary critics of the time, and also by the awards she gained and by her unconscious ambition for innovation. Even today it's hard to believe how a married woman who had many children, who used to serve Red Cross during the First World War, never leaving her country and accompanying her husband whenever he was transferred from town to town though she had a poor health, managed to become, at the height of the bourgeois era, a true master for the writers, critics and followers of the most famous literary circle in Bucharest, Sburătorul. She had a strong freedom of conscience as a hereditary trait, so the lack of selfishness and shallowness, the perseverance, simplicity and ambition to constantly improve, all these made her a scholar in various fields of knowledge, unexpectedly for a woman of her time. Conscious of her individual freedom in writing, she refused any compromise and exposed her religious, social, literary, economical, political and scientific theories, with no exaggeration and thus she became consigned to oblivion. The body and the soul, the state of mind, the cosmic and ethnical genesis, the woman's place within family and society, the technique, the torment caused by illness, the liberating death, the orchestration and harmonies of Universe, theories from all knowledge fields and arts naturally blend in the greatest saga of Romanian literature, the Hallipa series. The numerous characters free themselves gradually and properly from their illusive fictional body, illustrating throughout generations the essence and the purpose of life:
ultimate freedom, release from pain. Though she swung between subjective and objective, between one or more narrators, though some said she used an affected style, her writing laboratory would distress anyone who dares to challenge her work. She consistently and passionately released herself through writing from all the decay and the obstructions the society put her up as a woman, mother, wife, writer, so that her work surpassed stereotypes and established her as the first Romanian greatest female writer.

Keywords: conscience, individual freedom, feminism, religion and art, death as a release.

Libertate de idei sau mimarea modernismului? Eliberarea prin moarte la Hortensia Papadat Bengescu

1. **Contextul socio-literar și ideologia gen-rolurilor**

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Omul e liber numai în zona conștiinței, iar conștiința e posibilă numai în prezent, așa ne învață Tolstoi prin notațiile jurnalului său din ultimii ani. El credea că toată viața trupească e o amăgire, că viața omului este o trecere de la conștiința corporală la cea spirituală, că e o greșeală transferarea spiritualului în corp. Tolstoi nota într-o filă de jurnal din ultimii ani, datată 17 martie: ”Dar ce înseamnă faptul că înainte nu existai, iar acum ești, trăiești pe lume și vei muri? Înseamnă că nu pot înțelege simultan existența și inexistența pe această lume. Așa că sunt și nu sunt pe lumea asta ”[1]. În literatura română interbelică, Hortensia Papadat Bengescu a produs răsturnări tematice neașteptate, inovatoare, și-a asumat libertăți structurale de motive, perspective auctoriale, adeziuni, care de multe ori au situat-o la extreme și au sortit-o neînțelegerii. Apoi, după ce a fost înțeleasă și apreciată de somitățile intelectuale ale timpului, ea nu a mai făcut niciodată rabat de la convingerile ei de conștiință, literare, sociale, asumându-și riscuri enorme prin afișarea libertății individuale și tematice în scrierile sale. Așa se face că ultimul roman al seriei Hallipilor a fost pierdut în condiții obscure și abia recent reconstituit de Academia Română care a oferit abia în 2012 o variantă a ”Străinei”. A îndrăznit să teoretizeze despre religie, Biserică, Dumnezeu, eliberarea prin moarte, trup sufletesc, onirism, a emis teorii sociologice despre crearea națiilor, despre timpul și spatiul interior, despre telepatie sau nimburi heraldice. Drept rezultat, Hortensia Papadat Bengescu, sub noul regim va fi marginalizată (fără drept de editare și difuzare) sau folosită ca slogan, ea însă refuzând să fie propagandista unui regim care o solicita. A trecut dincolo fără prieteni, fără discurs, fără admiratori, ca un personaj din operele sale, nota Nicolae Balotă în *Caietul albastru*. Literatura ei a primit verdictul de inaccesibilă.

Romanele ei sunt o machetă de lume, un microcosmos literar, un spațiu în care se fac descoperiri științifice, chimice, medicale, astronomice, întocmai ca în lumea mare. De la referințe din domeniul artelor literare, arhitectură, referințe plastice și muzicale, la teorii științifice din cele mai diverse ramuri: estetica, filosofia, antropologia, psihologia, parapsihologia, fizica, descoperirile chimice, medicale (numeroase personaje-medic), astronomice, sunt perfect sincronizate cu meditații filosofico-existențiale, religioase, elemente de estetică, psihologie, psihanaliză sau chiar parapsihologie, simptomatologia și patologia, cu deschiderile metafizice, cu teoriile fizionomiei tipurilor umane, cu sociologia, prezentă mai ales în ultimul roman (mai exact ideologia socialismului), și geografia. Toate fac dovada unei deschideri moderne, libere, ce zugrăvesc o personalitate avid creatoare de talie europeană.

După ce scriitoarea a obținut primul Mare Premiu de Proză ”în valoare de 25000 lei”[2]din partea juraților Tudor Arghezi și Liviu Rebreanu, se simte copleșită, din cauza prejudecăților vremii și a parcursului sinuos, umbrit și îndelungat, prejudecată ce o aplica ea însăși, condamnând principial literatura feminină, conform unei teorii încă în vogă în epocă, despre inferioritatea constituției fiziologice și a capacității mentale a femeii. Cu toate acestea, climatul

[1]**Lev Tolstoi**, *Despre Dumnezeu și om-din jurnalul ultimilor ani*, trad Elena Drăgușin Richard, Ed. Humanitas, București, 2009, p.22;
[2]Premiile acordate de S.S.R. în Rampa, nr. 5535, 29 iunie 1936, p. 6;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

moral al epocii respirat între anii 1921-1941, apărat social și politic între 1936-1941, a făcut posibilă „în formula ca și în substanța sa, această literatură nepereche”[3].

Ea nu a militat exacerbat pro feminism, din cauza firii contemplative, neavând vocație de activistă, ba chiar a îmbrățișat teoria darvinistă despre superioritatea fiziologică și de intelect bărbătească ”puterea lor de muncă, putere a creierului, a sângelui care-l alimentează- grație a complexului de care dispune bărbatul. Eu însămi dacă aș fi fost bărbat, sunt încredințată că aș fi făcut mult mai mult decât am făcut până acum.”[4], iar prin personajele sale a fost declarată în epoca interbelică chiar „antifeministă”[5], când a venit vremea recunoașterii, a renunțat la prejudecăți. Chiar dacă a cochetat cu anumite cercuri feministe interbelice și chiar a luat poziție în anumite publicații în acest sens, intervențiile ei în Revista Scriitoarei, Adevărul, Lumea, Viața literară, Vremea, Națiunea, sunt vagi, nelaudative, pentru ea „feminismul este o evoluție dictată a realității”[6], echilibrate, etichetă percepută de critici drept laudativă. Olga Caba era convinsă ca femeia va fi mereu vioara a doua, iar despre scriitoarele care reușesc să se afirme, în ciuda feminității lor, acestea ar fi hărăzite de destin ”Sunt puține aceste femei alese, acești scriitori adevărați. Celelalte sunt numai scriitoare”[7]. Însuși Lovinescu recunoștea că în ciuda preponderenței femeii ca obiect al scrierii autoarei, „eroinele sale nu sunt totuși feministe”[8] iar tehnica introspecției și a colportajului chiar dacă pare făcută din perspectivă feminină nu este „în mod esențial diferită de cea a scriitorilor-bărbați”[9]. Sorin Alexandrescu emite o părere și mai radicală, plecând de la ideea lui Toril Moi cum că femeia este un concept biologic, feminismul unul politic și feminitatea unul cultural[10], el este de părere că emanciparea femeii la noi nu a început încă.

Feminitatea pregnantă a operei sale a contribuit iarăși la o eroare de percepție și catalogare critică confuză a literaturii feminine. Pe cât de perfecte în supraindividualitatea lor, eroinele sunt pe atât de marginale în comportamente, distingând-o net de personajele proustiene și apropiind-o de „rousseau-ism” prin personajele Nory-Dia, Cornelia-Dia, Nory-Aneta[11], de simbolism prin aspirațiile nelămurite și universul sufletesc nebulos, fluxul conștiinței surprins

---

[3]**Vladimir Streinu**, *Premiul Național 1946: Hortensia Papadat Bengescu*, în Semnalul, anul IX, nr 1262, 7 iulie 1946, p 1;
[4]**Dan Petrașincu**, *Viața de taină a unei scriitoare nedreptățită de publicul românesc*, în Rampa, anul 19, nr. 5489, 4 mai 1936, p.3;
[5]**Bianca Burța Cernat**, *Hortensia Papadat Bengescu: puțin feminism*, în Revista 22, nr .106, 24 mai 2011, p. 9;
[6]*Hortensia Papadat Bengescu, „romanciera femeilor”,* în Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică, București, Ed. Cartea Românească, 2011, p. 100-107 în HPB Opere II, Romane, Logodnicul, Rădăcini, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2012, p. 1507-1508;
[7]**Olga Caba**, *Specificul prozei feminine*, în Familia, seria a V-a, anul 25 (125) nr. 4 (284), aprilie 1989, p. 11, reprodus în *Liana Cozea, Prozatoare ale literaturii române moderne*, Biblioteca Revistei Familia, Oradea, 1994, pp 269;
[8]**E. Lovinescu**, *Scrieri I, Critice*, ed îngrijită de E Simion, Ed. pentru Lit., 1969, p. 344;
[9]**Sultana Craia**, *Îngeri, demoni și muieri*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1999, p. 79;
[10]**Toril Moi,** *Feministe, Female, Feminine*, în The Feminist Reader: Essays in gender and Politics of Literary Criticism, ed. îngrijitãde **Catherine Besley și Jane Moore**, New York, 1989, pp. 117-132;
[11]**Ion Holban,** *Hortensia Papadat Bengescu***,** Ed. Albatros, București, 1985**,** p. 225;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

impresionist[12], de suprarealism, de romantism[13], de pointillism, narcisism și non-epic sau în descendența diversilor autori italieni, francezi, englezi, a unor curente și ideologii europene din prisma teoriilor moderne ale receptării. Inițial, critica a acordat sintagmei de „proză feminină" sens peiorativ urmat de marginalizare, urmând parcursul firesc de izolare a fenomenului literar al femeilor. Cu toate acestea, în secolul XX, fenomenul se instalează fără drept de replică, iscând controverse. Absolut logic există diferențe structurale între autoarele diferitelor texte, diferențe dictate de mediu, educație, experiențe, dar la nivel tematic, de structură sau de viziune, nu se mai poate vorbi de „o enclavizare a literaturii feminine"[14], scrisul devenind necesitate de exprimare si autoexprimare. Eugen Negrici intervine decisiv admițând că nu se mai poate stabili un sex literaturii și subliniază că acest fals concept a perturbat continuu percepția criticii.[15] Chiar Hortensia Papadat Bengescu afirma „Nu privesc în niciun fel anume literatura făcută de femei. Cunosc numai opere și scriitori, dintre care unele și unii poartă iscălitura unui nume feminin"[16]. De atunci această discriminare a încetat, numeroase aprecieri au curs continuu la adresa prozatoarei române, având girul marilor critici interbelici si postbelici care nu au mai permis această izolare de descalificare valorică. „Negarea vehementă și cu obstinație a specificului feminin al unei atare proze o lipsește, nemeritat, de calitățile ei intrinseci"[17]. La nivel european, Virginia Woolf milita pentru literatura femeilor: „Nu putem interzice femeilor accesul în biblioteci!", iar la noi, Constantin Noica aprecia prezența miracolului feminin de care nu se vorbește prea mult într-o lume a degradării energetice.

După părerea sa, dihotomia masculin/ feminin cunoaște și în realitate abordări opuse ale suferinței, un bărbat poate părea dizgrațios, în timp ce unei femei, „orice suferință îi pune în valoare capacitățile emotive și, deci, obiectul care le-a dezvoltat" așa cum însăși autoarea se confesa lui I. Valerian într-un interviu, manifestându-și preferința pentru bogatul material al sufletului feminin, deși scriitura sa relevă deopotrivă personaje masculine foarte bine susținute de reprezentarea narativă. Alegerea unor personaje feminine (Mini, Dia, Nory, Coca Aimee) drept personaje reflector cu funcție de alter-ego al autoarei, care uzează de tehnica monologului interior e posibilă, chiar logică dintr-o înclinație tipic feminină spre introspecție, care fixează constantele feminității înseși. Mini, în primul roman, credea că "în toate dramele vieței e un om, un bărbat care a trecut pe acolo. Cu simplitate, ca și Biblia, socotea că principiul dintâi e masculul, sau ar fi trebuit să fie, sau fusese la origină unealta principală a vieței, deci a binelui și a răului"[18]. Elena Zaharia Filipaș vede în literatura feminină niște „constante fundamentale"[19] gen libertate, instinctualitate, pudoare, mister, sentimentalism, lirism și subiectivitate, primatul

[12] **Mircea Zaciu,** *Glose,*Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1970, p. 174;
[13]**Florin Mihăilescu,** *Introducere în opera Hortensiei Papadat Bengescu*, Ed. Minerva, București, 1975, p 231;
[14]**Carmen Georgeta Ardelean**, *Hortensia Papadat Bengescu "marea europeană" a literaturii române,* Ed Eikon, Cluj Napoca, 2013, p.19;
[15]www.dilemaveche.ro;
[16]**Hortensia Papadat Bengescu**, *Femei între ele*, I, Ochii în Opere, ed. și note Eugenia Tudor, vol. I, București, 1972, p.. 88;
[17]**Liana Cozea**, op.cit, p. 11;
[18]**Hortensia Papadat Bengescu**, *Opere, Fecioarele despletite*, Editura Academiei, 2012, București, p 421;
[19]**Elena Zaharia Filipas***, Studii de literatură feminină*, Paideia, 2004;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

senzației, a simțirii purificate, prin care literatura feminină propunea o alternativă la marea literatură. Cu toata predilecția declarată pentru eroine, arta adevărată nu e nici masculină, nici feminină, ci „androgină, universul prozaic al Hortensiei Papadat Bengescu este de fapt o meta-umanitate specifică, iar forța estetică a romanelor ciclului Hallipa s-a impus ca o evidență în fața pieselor anterioare."[20].

Hortensia Papadat Bengescu la maturitate devine un model respectat și de elita masculină a lumii literare, fără ca aceasta să însemne că a spulberat prejudecățile misogine, ea fiind privită în continuare ca o excepție, „etalon autohton unic al prozei feminine de calitate"[21]la care vor fi raportate abuziv toate celelalte scriitoare. În 1946, când i se va fi conferit Hortensiei Papadat Bengescu Premiul Național pentru Proză exclusiv pe criterii artistice, distincția a fost percepută de lumea literelor ca o confirmare „că societatea noastră tinde spre o supremă democrație"[22]. Atât Felix Aderca, cât și Vladimir Streinu se înșelaseră, nu urma o perioadă a libertății individuale, ci una autoritară, a gândirii colective, care a suprimat viața culturală, iar scriitorilor li s-a impus să renunțe la viața interioară și temele personale de creație în favoarea activismului declarativ. Tudor Vianu va încerca postum să acrediteze dreptul la circulație publică a operelor prozatoarei. Influența Sburătorului, oricât de benefică sau nefericită, nu a reușit să-i îngrădească modernitatea, ba chiar a intrigat și fascinat. În anii '50 au descoperit-o Matei Călinescu, Nicolae Breban, Ovid.S.Crohmălniceanu, Marin Preda ca un „tăcut și neluat în seamă de nimeni semn de întrebare"[23]. De atunci, numeroase generații de scriitori (Norman Manea, Gheorghe Crăciun, Nicolae Balotă, Radu Petrescu, Dana Dumitriu) descoperă ceea ce Perpessicius intuise de mult, că Hortensia Papadat Bengescu este „autoare de registru universal, dar suferind blestemul locului de a scrie într-o țară cu mai multe limbi și nu, ca Proust, într-o limbă cu mai multe țări"[24]. Hortensia Papadat Bengescu rămâne o modernă prin sincronizare „cu experiențele estetice ale timpului"[25].Un pionierat este și acțiunea coordonată de Andreia Roman, la Paris, cu ocazia colocviului „Hortensia Papadat Bengescu. Vocația și stilurile modernității", prilejuit de aniversarea a 125 de ani de la nașterea prozatoarei care, fără să fi părăsit vreodată țara, reușește prin operele sale să străbată dincolo de hotare.

Drepturile și libertățile individuale în instituția familiei

Modelul de frumusețe interbelică este foarte bine trasat în tot ciclul Hallipa, cu grija detaliului fizico-vestimentar și de societate, conform formulei-proteză atribuită lui Coco Chanel „o fată drăguță este un accident; o femeie frumoasă este o reușită", urmărind parcă evoluția socială a conceptului. Corpurile literare imaginate de scriitoare în ciclul Hallipilor sunt nu doar plauzibile literar, ci în perfect acord cu vitalismul epocii, rubiconda Lenora, colțoasa Nory,

[20]**Paul Cernat**, *Metafeminitatea* în **Andreia Roman**, *Hortensia Papadat Bengescu-Vocația și stilurile modernității*, Ed Paralela 45, Pitești, 2007, p. 60;
[21]**Paul Cernat**, *op.cit*, p. 59;
[22]**Felix Aderca**, *Mărturia unei generații,* E.P.L., București, 1967. p. 504;
[23]**Marin Preda.** *Imposibila întoarcere*, p. 76-77;
[24]**Perpessicius**, *Opere*, vol III, Ed. Minerva, București, 1989, p. 323;
[25]**Gh. Glodeanu-***Poetica romanului interbelic*, Ed. Libra, 1998, p. 171;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

dizarmonica Mika-Le, emancipatul Maxențiu, păpușa de porțelan Coca-Aimee, frumoasa și trista Dia „populează mai bine ca orice documentar al epocii scena retro a anilor '20."[26].

Chiar dacă diferențele fizice au arătat de-a lungul veacurilor mari limitări biologice pentru femei, aparent, cele mai multe diferențe sunt generate de socializare, gen-rolurile au o determinare socială. Dar oare schimbând contextul socializării, se va înlătura astfel inegalitatea și discriminarea între sexe? Sunt femeile pregătite să preia roluri sociale masculine? Gen-rolul masculin a fost asociat cu succesul, cu puterea, autoritatea, poziția socială și a dat naștere la expectanțe și stereotipii care devin idealuri și generalizează comportamente, profeții autorealizatoare ale unei culturi, care variază în funcție de clasă, rasă, etnie și sunt foarte variabile în timp. Dacă o persoană nu corespunde acestor generalizări poate simți culpabilitate și stimă de sine scăzută. O familie nu ar putea exista fără societate. Ea presupune și un act de alianță și unul de filiație, de aceea Biserica Creștină a anulat în secolul al XII-lea căsătoria între rude. "Legile imuabile ale naturii divine sunt încălcate dacă femeia sare gardul și vrea să renunțe la îndatoririle ei firești de mamă, soră, soție și podoabă a genului uman"[27] În dreptul roman un copil nerecunoscut de tată nu avea nicio însemnătate, doar tatăl zămislea, aceeași credință fiind preluată până în epoca medievală, crezându-se că în concepție sămânța feminină nu joacă niciun rol. Ordinea procreației trebuia să respecte ordinea lumii, tatăl înzestrat cu cultură și cogito, iar femeia făcută din fluide, iar teoria va ține până în epoca luminilor. De aceea, la apariția feminismului se credea că el trebuie controlat de legile căsătoriei și înlăturată astfel ginecocrația. Familia s-a putut transforma într-o instituție căreia i s-au adăugat statul, națiunea, patria, "cea mai veche dintre toate instituțiile -și singura naturală- este familia"[28] În secolul al XIX-lea noțiunile de patriarhat și matriarhat căpătau valențe antropologice și serveau la definirea societăților și redau tipurile de suveranitate burgheze. Ordinea familială economică burgheză se baza pe trei fundamente: autoritatea soțului, subordonarea soției și dependența copiilor, iar statul și biserica devin garantul autorității paterne. Pactul indisolubil garantat de prezența divină, va fi ocrotit și de către drepturile dobândite în virtutea Declarației Omului și ale Cetățeanului.Familia, cu tatăl –șef, devine una dintre structurile de bază ale societății. Ea avea să cunoască un declin în secolul XX după inventarea familiei oedipiene de către psihanaliză. Apoi, pe fondul emancipării femeilor și al refuzului dominării, s-a ajuns la o dezertare identitară masculină, și la extrema sa feminazisul.

Arta paleoliticului oferea acele reprezentări ale femeilor generoase corporal, fecunde, fără urme de trăsături ale chipului, care mai apoi s-au umanizat în acele zeițe cu funcții stăpânitoare. Abia odată cu apariția statului și a claselor sociale, recunoașterea femeii intră într-o nouă fază a istoriei sale, slăvite și elogiate de artiști. Cu toate acestea, în Grecia și în alte civilizații antice frumusețea feminină era încărcată de rezonanțe negative. În cultura medievală, femeia este o capcană întinsă de diavol, stigmatizare de care a scăpat doar Feciara Maria. În epoca Renașteri,i ea este un dar de la Dumnezeu și prima dată când apare noțiunea de "sexul frumos". În mediile

[26]**Simona Sora**, *Regăsirea intimității,* Ed Cartea Românească, București, 2008, p. 88;
[27]**Hortensia Papadat Bengescu**, *Opere, Străina*, Ed. Academiei, București, 2015, p.418;
[28]**Jean Jacques Rousseau**, *Contractul social*, Ed. Moldova, 1996, trad I H Stahl, p. 63-64;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

literare e ridicată la rang de înger ””femeile sunt creaturi ce se aseamănă mai mult cu Dumnezeu decât cu noi ceilalți, căci ceea ce e frumos se apropie mai mult de Dumnezeu, care e întruparea frumuseții, decât ce e urât și aparține diavolului. Femeia frumoasă-femeie divină” declară Brantome în ”Femei Galante”. Apare o întreagă literatură dedicată femeilor, dar poate cel mai bine a ilustrat în umanismul Renașterii, Ficino, care a dorit să împace filosofia platoniciană cu dogma creștină, dovedind că viața universului și a omului sunt dominate de un cerc spiritual, frumusețea fiind acea raz divină ce traversează universul, ștergând cumva limitele între sacru și profan. Artele plastice florentine, venețiene aduc și ele elogiul frumuseții. Elogiul frumuseții nu a răsturnat, ci dimpotrivă a întărit raporturile ierarhice de subordonare față de masculin, dovedind că această promovare a fost mai mult literară decât socială. Bărbații cu forța și rațiunea, femeile cu frumusețea și slăbiciunea spiritului, ambele sexe rămân în buna tradiție a unui trecut ancestral, elogiul păstrându-se doar în cercurile elitiste. În secolul XX a câștigat însă o dimensiune socială inedită, toate vechile limite prăbușindu-se, frumusețea feminină debarasându-se de legătura cu moartea și cu viciul. Ea capătă trăsăturile unui cult religios, a unui dispozitiv liturgic chia rîn sânul societății liberale deziluzionante. Obsesia pentru aspect a fost asemuită de către Kim Chernin cu teologia Evului Mediu, iar Susan Borda vede în chinurile îndoctrinarea și repulsia cărnii din regimurile draconice o continuare a practicilor de mortificare a sfinților medievali.

Artă și religie în ciclul Hallipilor

Orice formă de artă aleasă pentru acest ciclu romanesc, nu are aici rol cathartic de ultrarafinare estetică, cum era cazul la Thomas Mann ci, oferă singura genealogie posibilă, tot așa cum oferă și o soteriologie particulară, *à l' envers*.[29]Privită ca rătăcire sau tratată cu respingere, arta e tot ce-i mai leagă pe eroi de lume. Prin prisma paradoxului ca procedeu, semnalat de Gilbert Durand” între etic și estetic, artă și religie”[30] ”arta devine un substitut al vieții angajate și, pe măsură ce inițiativele civice își dovedeau futilitatea, arta se transformă aproape într-o religie dătătoare de sens vieții și hrană spiritului”[31], chiar dacă Hegel afirmase că ”arta nu ar putea să reprezinte spiritul fără a-i aduce un prejudiciu”[32]Pictura, literatura, muzica, arhitectura, se transformă aproape într-o religie, dând sens vieții în lipsă de orice altceva. Până și corpul devine operă de artă.

Teoria evoluționismului și teoria ghandiană a îngreunării spiritului prin materie sunt eclipsate în ultimul roman, pregnant și neașteptat, **de tema religiei, a ortodoxiei**, nevoia unui stăpân suprem, protector, respectul pentru Creator. ”Cât de desăvârșit e omul care poate avea punctul ferm al dumnezeirii la marginea și la începutul neliniștii sale...si cât de superior științei care se oprește neputincioasă la teoria atomului”.[33] Preotul era primit în fiecare prima zi din

[29]**Angelo Mitchievici**, *Decadență și decadentism*, Ed. Curtea Veche, București, 2011, p. 215;
[30]**Gilbert Durand**, *Arte și arhetipuri*, trad. Andrei Niculescu, Ed. Meridiane, București, 2003, p. 151;
[31]**Carl E. Schorske**, *Viena fin -de –siecle. Politică și cultură,* trad. de Claudia Ioana Doroholschi și Ioana Ploeșteanu, Polirom, Iași, 1998, p. 8;
[32]**Hegel**, *Lecții de istorie a filosofiei*, n.t St A Doinaș, în Nietzsche și discursul mixt în **Friedrich Nietzsche**, *Așa grăit-a Zarathustra*, Ed Humanitas, București, 1994, p.1;
[33]**Hortensia Papadat Bengescu**, Opere III, *Străina*, *ed.cit.*, p. 382;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

lună, logodnele și înmormântările se fac după ritual, cu mamoșe, se practică creștinarea copilului Inei post-mortem, după cea a lui Ghighi de ucis, iar Ina, cea care suferă o depresie, o face chiar din cauza îndepărtării de Dumnezeu, explicație foarte comună și actuală astăzi. Chiar doctorul Vlad, rămăsese un om de știință credincios ”Nu văd nicio contrazicere între știință și religie. Spiritul a smuls omul din cugetul lui, i-a dat orizont infinit și l-a lăsat liber să lucreze”.[34] Prin căsătorie, personajele sunt unite pe viață, Lucian merge des la biserică și își îndeamnă și soția rebelă și orfană de părintele dumnezeiesc spre această bucurie: ”Cum stai cu Dumnezeu? Eu mă ostenesc să stau bine. Eu sunt un om de ordine, cum oare n-as respecta cea mai strălucită creație și pe Creator?Religia noastră ortodoxă e cea mai frumoasă”[35]. Despre religiozitatea corpului va vorbi mult mai târziu Gh Crăciun ”În degradare, bătrânețe și moarte, suntem solidari cu propria noastră *soma*. Golul din trupul meu e Dumnezeu. Golurile sunt ale cărnii, nu ale minții. Orice golire de sens e o golire de corp. Non-sensul este anularea corpului...Sângele ideii, desigur asta s-a mai spus, dar n-am tras de aici nicio învățătură.”[36]

Eliberarea prin moarte în ciclul Hallipilor

Singura diferență dintre animal și om este că omul știe că va muri, iar animalul nu știe. ”Sufletul, conștiința, rațiunea, n-au apărut de nicăieri, ele sunt singurul lucru care există și sunt astfel încât în absența lor nimic nu există. Și de aceea sursa se află în afara mea în nemărginire și e absolut de neînțeles, iar în al doilea se află în mine și e absolut limpede. Două principii ale vieții, unul absolut de neînțeles i unul absolut limpede nu pot fi egale”[37]. Simona Sora era de părere că tema gassetiană a *vieții ca destin în perspectiva morții*, este tema marii literaturi. ”O să mor, și ce-i cu asta? Cu atât mai bine! Dacă nu eu voi îndeplini această voie, o vor îndeplini oamenii care vor înțelege de la mine, prin mine, că viața este numai îndeplinirea acestei voi”[38]

Iar Tolstoi credea că ce e mai rău în medicină e că stă în calea solemnității procesului morții. Și la Hortensia Papadat Bengescu distrugerea are în ea ceva catharctic, toti poartă stigmatul bolii dinainte de conceptie,”bolnavi cu predestinație”,[39] li se oferă supliciliul bolii, ”privilegiul de clasă al suferintei.[40] Tuturor celor ce suferă deja de ”un colosal deficit de existență”,[41] autoarea le dă un rost, o preocupare, sunt pedepsiti *ab inițio*, dinainte să-i cunoști, se vorbește chiar de o noblețe a bolii, de preocuparea de a muri bine/frumos, de reintegrare a personalității frustrate în drumul conștient către moarte, agonie fizică în care ”eroii se cuibăresc ca într-un iatac tapisat ca de moarte”.[42] Ai putea crede că viața e vis și te poți trezi murind mai

[34]**Idem**, p. 405;
[35]**idem**, p 337;
[36]**Gh. Crăciun**, *Trupul știe mai mult*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2006, p 204;
[37]**Lev Tolstoi**, op.cit, p 32;
[38]**Idem,** p.52.
[39]**Pompiliu Constantinescu**, Romanul românesc interbelic, Ed Minerva, București, 1977, p.77;
[40]**G. Călinescu,***Istoria literaturii române de la origini până-n present,* ed a II-a, Ed Minerva, București, 1985, p. 739;
[41]**Andreia Roman**, op. cit., p. 100;
[42]**Perpessiciu**s P., *op. cit.*, , p. 270;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

devreme sau mai tîrziu. Ca o ”problemă de șah fără viață”,[43] boala-stare de grație (la Maxentiu)e când o formă deviantă de narcisism care dă sens vieții, când o inexplicabilă fericire (la Aneta Pascu), trupul nefiind decât un ”fad recipient de fenomene fiziologice care descompun, treptat, cărnurile personajului”.[44] Trupul sensibil își pierde suportul material, corpurile resping soluția armonizării”[45], căci numai cine se lupă cu trupul știe ce e mai puternic decât el. Cert e că dacă trupul îl desparte pe om de Întreg prin spațiu, tot trupul îl unește pe om cu întregul, prin timp. Din acest punct de vedere, pentru cei care recunoasc viața veșnică, moartea este izbăvitoare. ”Dumnezeu e lumina soarelui, iar corpul omului este un obiect care absoarbe razele luminii-Dumnezeu”[46]

Față de universul dezvăluit prin boală, omul e liber. Libertatea nu se poate obține decât prin eliberarea de metafizic. Boala are avantajul că eliberează personajele de preocupările oamenilor, moartea fiind doar momentul separării conștiinței. Singurul cu adevărat liber din toata opera este Maxențiu, un bolnav ”norocos”, care suferă de o boală incurabilă și care reușește eliberarea absolută**.** Această exaltare morbidă se regăsește tot printre mitemii decadenți propuși de Gilbert Durand și Jean de Palacio și, fie ca este vorba de diminution capitis, propriu-zisă sau simbolică, ea este cuprinsă în aria psihanalizei freudiene ca temă a castrării. ”Moartea decadentă, ca specie a delectării cumplite, o moarte cel mai adesea infamantă, ordurieră, cu spectrul bolilor venerice sau crimei, nu mai răscumpără nimic, nu mai reprezintă un act generos, eroic, nu îndeamnă, ci condamnă. Trupul nu este martirizat, ci mutilat”**.**[47]Se merge așadar pe linia lui Socrate (și Pitagora) ”Cât suntem în viață, cea mai mare apropiere de cunoastere o vom realiza ori de câte ori nu vom avea cu trupul legatură și amestec”.[48]

Morții generațiilor de rădăcină, morții recenți, morții subit sau cei care s-au complăcut cu agonia, morții sonori sau cei neimportanți, cei care au contribuit prin moartea lor la prosperitatea celorlalți, sunt comemorați, deplânși, dar nu plânși. Cu excepția Elenei, care suferă îndelungat după fiul său Ghighi, chiar în timpul celei de- a doua căsătorii, când infiase deja pe Ina, sau Lenora care mimează doi ani la Mizil durerea de văduvă după sinucigașul locotenent Paulici, niciun personaj trecut în neființă nu lasă loc de regrete sau remușcări, ci aduc cu ei despovărarea consagvinilor cel puțin. După principiul ”Doar morții nu sunt bolnavi”, cei trecuți în neființă se eliberează și eliberează și pe ceilalți de poveri îndelung purtate, uneori intolerabile de către propriul fizic sau psihic. Acesti oameni sunt ca pasările care merg pe pământ, dar cărora naratoarea le arată că au aripi și moartea poate fi un bine. Stigmatul decadenței are dublă valență, socială și estetică, se practică chiar un ceremonial estetizant al inițierii în suferință și în moarte. Până și moartea lui Marcian poate fi răbdată, așa cum fusese

[43]**M. Sebastian**, *Hortensia Papadat Bengescu- Drumul ascuns*, apud. Nae Antonescu, *Reviste literare conduse de Liviu Rebreanu, Ed Minerva, București, 1985,* p. 109;
[44]**C. Ardelean**, op. cit., p. 94;
[45]**S. Sora**, op. cit., p. 97;
[46] Lev Tolstoi, op.cit., p. 47;
[47]**Angelo Mitchievici**, op. cit., p. 61;
[48]**Platon**, *Phaidros sau despre suflet: dialoguri etice*, trad. Gabriel Liiceanu, ed. îngrijită de Petru Creția, Ed Humanitas, București, 1994, apud. Simona Sora, op. cit., p. 46;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

și firea acestuia înainte de stingere. În cazul lui și al Doamnei Elena, nu se pronunță cuvântul moarte, e doar o plecare, nu se ține doliu, dar durerea va modifica semnificativ conformația sufletească a celor rămași. ”Elena era și ea din neamul Hallipilor și din pricina ei tot neamul era sfințit. Indiferent că în grădina acelui rai crescuseră și alte gunoaie”,[49] cugeta Ina și, după logica ei, se simțea de nimic și nimeni pentru că nu făcea parte din neamul Hallipilor. Poate culmea decadentă a valențelor iubirii este necrofilia, iubirea senzorială pe care i-o provoca Elena lui Lucian chiar după moarte, era suspectă la autoanaliză ”Lucian iubea pe o moartă și fără motiv și fără scop, numai către ea explicațiile erau însoțite de explicația neobisnuită a unei replici fizice. Era oare bolnav?”,[50] iar semnalul cel mai decadent este notația că și dacă i-ar fi fost mamă, sentimentele ar fi fost aceleași.

Se poate vorbi chiar de un instinct al morții, după ce s-au pedepsit unii pe alții, după ce s-au autopedepsit, mulți dintre ei își invocă moartea, găsesc în ea unicul sens al vieții.

Fie că mor în casele lor, în sanatorii sau pe stradă, știuți sau neștiuți, cu ceremonial sau în fața propriei judecăți, grăbit, subit sau delectându-se supliciului, morții Hortensiei eliberează opera și se eliberează. Morți cu cauze certe sau incerte, morți cu un singur scenariu sau mai multe, toate au fost pentru autoare un prilej de a-și salva eroii, chiar dacă aparent se scuza că nu a putut salva pe niciunul, nici măcar pe îndrăgita Nory de fapt, scriitoarea, terifiată de lumea ce se întrevedea la orizont, știa că nu se vor putea salva altfel. Dacă te plângi că suferi (trupește sau sufletește), te plângi de viață; suferințele sunt asperitățile fără de care viața n-ar exista în exența ei, iar suferințele mari se dau celor cu viață spirituală mică. ”Micile suferințe sunt mișcarea lentă spre eliberare, marile suferințe sunt o eliberare mai rapidă. Moartea e eliberarea deplină. Cum să-ți fie teamă? Cum să n-o dorești?”[51]. Fiecare trebuie să se mulțumească cu ce are, nimic nu va fi, totul deja este, iar dacă moartea ar fi rea, ar fi cumplit să trăim, dacă ar fi bună, n-am mai prețui viața. Așa că medicina și vindecările nu ar face decât să înrăutățească viața sufletească. Asemenea lui Iona de la Marin Sorescu, dramatismul nu stă în situația și fenomenul morții, ci în sondarea psihicului față în față cu trecerea, în pregătirea pentru moarte. Ca și regele Berenger I al lui Eugen Ionescu, unii mai cer răgaz și nu cunosc nicio altă cale de salvare, un răgaz pentru a se pregăti, căci Marea Trecere, oricât de des ar fi exemplificată în preajmă, niciodată nu poate fi simulată și, întotdeauna este personală, unică, irepetabilă. Nory abia moartă atinge gloria deplină, nenorocirea și fericirea sunt doar efigii ale aceleiași monede și pot oricând cădea pe una din fețe. Dia își va pune o întrebare absurdă prin cruzimea ei la moartea lui Nory ”efigia cea de acum a morții, nu era oare pentru Nory cea turbure, efigia cea fericită?”,[52] impresie confirmată și de boier Grecu care reproșează moartea voită, dar e recunoscător pentru felul firesc (în nefirescul său) cum se rezolvaseră necazurile lui Nory și cum ”descurcase simplu, radical, ghemul simțămintelor și problema absurdă a căsătoriei lor”[53] a celei care alesese potecile întunecoase și se răzbunase împotriva sorții și trăise mereu în vrajbă

[49]**Hortensia Papadat Bengescu** , *Străina*, ed. cit., p. 519;
[50]**Idem**, p. 511;
[51] **Lev Tolstoi**, op.cit, p.79;
[52]**Hortensia Papadat Bengescu,** *Opere,Străina,* ed.cit, p. 50;
[53]**Idem**, p. 57;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

cu alții.

Doar Mado trăia în timpul incomensurabil, în rest, celelalte personaje după cum le hărăzise timpul, în jumătăți, sferturi, felii. Toți se simt asemeni lui Nory ”rămase împresurată de timp, sub legea lui, totodată în luptă cu timpul. Ea și cei cuprinși în spațiul unui destin care îi împletise laolaltă în țesătura lui complexă”.[54]

Dacă moartea nu ar exita, viața ar fi percepută ca o glumă a divinității la adresa omului, întreaga existență gravitând circular în jurul celor doi poli, ”eroarea de a trăi și oroarea de a muri”, dacă ar fi să facem referire la tematicile teatrului absurd ionescian. Nu viața este datoare omului, ci omul vieții, era teoria doctorului Vlad, iar cu fiecare eliberare a spațiului narativ prin moarte, eroii sunt conduși cu pompa de rigoare. Personajele percep acut senzația de iminență a morții care este sugerată printr-un număr exagerat și precis de indici temporali.[55] Cum ”fiecare om poartă în sine forma întreagă a condiției umane”,[56] atașamentul față de unii morți este dus la extreme, aceștia fiind conduși prin timpul conștiinței ca în Divina Comedia. ”Viața nu e o glumă, ci un lucru măreț, solemn. Ar trebui să trăim la fel de serios și solemn precum murim. Întreaga viață este moarte treptată, de aceea trebuie să ne pregătim mereu, fără încetare...Fiecare zi, fiecare oră sunt o amânare a morții. Oare nu-i totuna dacă te desparte de moarte o jumătate de ceas sau o jumătate de veac? Nimic din ce e bun nu se capătă pe degeaba: moartea se atinge prin suferințe”[57]. Înainte de moarte omul trebuie să facă ce a făcut întreaga viață, să-și elibereze sufletul prin iubire. Libertatea de a acționa după legea Întregului, a iubirii, a vieții, în aceasta constă LIBERTATEA UMANĂ.

BIBLIOGRAPHY:

Aderca Felix, *Mărturia unei generații,* E.P.L., București, 1967;

Antonescu Nae, *Reviste literare conduse de Liviu Rebreanu, Ed Minerva, Bucureşti, 1985,*;

Ardelean Carmen Georgeta, *Hortensia Papadat Bengescu ”marea europeană” a literaturii române*, Ed Eikon, Cluj Napoca, 2013;

Burța Cernat Bianca, *Hortensia Papadat Bengescu: puțin feminism*, în Revista 22, nr .106, 24 mai 2011;

Caba Olga, *Specificul prozei feminine*, în Familia, seria a V-a, anul 25 (125) nr. 4 (284), aprilie 1989,

Călinescu G.,*Istoria literaturii române de la origini până-n present,* ed a II-a, Ed Minerva, București, 1985;

Constantinescu Pompiliu, *Romanul românesc interbelic*, Ed Minerva, București, 1977;

[54]**Hortensia Papadat Bengescu ,** *Rădăcini,* , ed. cit., p. 543-544;
[55]**Carmen Georgeta** Ardelean, op. cit., p. 153;
[56]**Paul Ludwig Landsberg**, *Eseu despre experiența morții*, Ed. Humanitas, București, 1992, p. 29;
[57] Lev Tolstoi, op cit, pp 54-62;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Cozea Liana, *Prozatoare ale literaturii române moderne*, Biblioteca Revistei Familia, Oradea, 1994;

Craia Sultana, *Îngeri, demoni și muieri*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1999;

Crăciun Gh., *Trupul știe mai mult*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2006,;

Durand Gilbert, *Arte și arhetipuri*, trad. Andrei Niculescu, Ed. Meridiane, București, 2003;

Glodeanu Gh.-*Poetica romanului interbelic*, Ed. Libra, 1998;

Holban Ion, *Hortensia Papadat Bengescu***,** Ed. Albatros, București, 1985**;**

Hortensia Papadat Bengescu, *Femei între ele*, I, Ochii în Opere, ed. și note Eugenia Tudor, vol. I, București, 1972;

Hortensia Papadat Bengescu, *Opere*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2012,

Landsberg Paul Ludwig , *Eseu despre experiența morții*, Ed. Humanitas, București, 1992;

Lovinescu Eugen, *Scrieri I, Critice*, ed îngrijită de E Simion, Ed. pentru Lit., 1969;

Mihăilescu Florin, *Introducere în opera Hortensiei Papadat Bengescu*, Ed. Minerva, București, 1975;

Mitchievici Angelo, *Decadență și decadentism*, Ed. Curtea Veche, București, 2011;

Nietzsche Friedrich, Așa grăit-a Zarathustra, trad St A Doinas, Ed Humanitas, București,1994;

Perpessicius P, *Opere*, vol III, Ed. Minerva, București, 1989;

Petrașincu Dan, *Viața de taină a unei scriitoare nedreptățită de publicul românesc*, în Rampa, anul 19, nr. 5489, 4 mai 1936;

Platon, *Phaidros sau despre suflet: dialoguri etice*, trad. Gabriel Liiceanu, ed. îngrijită de Petru Creția, Ed Humanitas, București, 1994;

Preda Marin. *Imposibila întoarcere* Ed. Curtea Veche, București, 2010;

Roman Andreia, *Hortensia Papadat Bengescu-Vocația și stilurile modernității*, Ed Paralela 45, Pitești, 2007;

Rousseau Jean Jacques, *Contractul social*, , trad I H Stahl, Ed. Moldova, 1996;

Schorske Carl E., *Viena fin -de –siecle. Politică și cultură,* trad. de Claudia Ioana Doroholschi și Ioana Ploeșteanu, Polirom, Iași, 1998;

Sora Simona, *Regăsirea intimității,* Ed Cartea Românească, București, 2008;

Streinu Vladimir, *Premiul Național 1946: Hortensia Papadat Bengescu*, în Semnalul, anul IX, nr 1262, 7 iulie 1946;

Tolstoi Lev. N, *Despre Dumnezeu și om-din jurnalul ultimilor ani*, traducere Elena Drăgușin Richard, Ed. Humanitas, București, 2009;

Toril Moi, *Feministe, Female, Feminine*, în The Feminist Reader: Essays in gender and Politics of Literary Criticism, ed. îngrijităde Catherine Besley și Jane Moore, New York, 1989;

Zaciu Mircea, *Glose*,Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1970;

Zaharia Filipaș Elena, *Studii de literatură feminină*, Paideia, 2004.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

LE PAYS DE LA LOIRE ET LA DOUCEUR ANGEVINE : L'ELDORADO BAZINIEN

Bianca Livia Bartoș
PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Hervé Bazin, prolific writer of the last century begins his literary work at the age of 37, by publishing his first novel, Viper in the fist. Since that moment, the author becomes famous by his original style of observing a perfect setting in the inter-relational social environment of the century he lived in, idea that he transposes in a future novel. He chooses as topos the Bohemian region of the Loire Valley, land of reunion with the nostalgia of the lost childhood, the exaltation of living and healing in the middle of nature. As the writer himself will state later, the water becomes a sine qua non condition of writing, because a landscape without water, without the Loire Valley, cannot inspire him the joy of living. This paper aims to outline an innovative perspective on this subject, still not studied exhaustively, and the corpus that it presents refers to the analysis of writer's statements in various interviews and the study applied to the text.

Keywords: Hervé Bazin, Loire Valley, nature, water, Anjou.

La nature a toujours été l'espace du retour aux racines, le reflet de la généalogie d'un être en permanente quête de soi-même, ainsi que le refuge d'un corps hanté par le chagrin. La terre fournit la matière prime afin d'aboutir le propos divin – la création de l'homme – et à la fin, elle saura la réclamer. Dans la tradition romanesque, la nature devient le topos préféré des amoureux puisque c'est au sein de la nature que se passent les plus féériques histoires d'amour. À la suite de l'héritage romantique, Hervé Bazin s'attache au choix de transformer la nature dans l'un des plus grands protagonistes qu'il a créés : l'image du pays de la Loire joue, dans ces conditions, un rôle considérable dans la création de ses romans.

L'objet d'étude pour cette recherche est constitué par la poésie de la nature dans les romans baziniens[1], enracinés dans la terre natale de l'écrivain, ainsi que les déclarations d'Hervé Bazin à ce sujet, réunies dans le fonds Hervé Bazin de la Bibliothèque Universitaire d'Angers. L'auteur prend une position nette d'écrivain provincial et il extrait toute la fierté de l'homme grandi au sein de la nature, au bord de la Loire : dans l'article « Hervé Bazin : il a choisi le retour à la terre », publié dans la revue *Paris Match* de l'année 1945, l'écrivain déclare

[1] Les romans qui feront l'objet de notre étude sont : *Vipère au poing* (1948), *La tête contre les murs* (1949), *La mort du petit cheval* (1950), *Les bienheureux de La Désolation* (1970), *Le matrimoine, L'école des pères* (1966), *Qui j'ose aimer* (1974), *L'église verte* (1981), *L'huile sur le feu* (1992).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

avec fierté : « Je suis de la campagne. J'y suis né et j'y ai toujours vécu. »[2] et quarante ans plus tard, en 1984, Bazin affirme : « Je ne suis pas un paysan, mais indiscutablement un campagnard. Je suis sans doute le seul écrivain de France à revendiquer la qualité d'écrivain provincial. »[3]

Né à Angers en 1911, Hervé Bazin passe son enfance à Marans, à quinze km du Lion d'Angers, endroit qui l'inspire pour le topos de son premier roman, *Vipère au poing*. Il y situera la plupart de ses oeuvres et c'est l'endroit où il préfère passer le reste de ses jours ; en 1977, Hervé Bazin déclare pour la revue *Touring* : « Plus tard, beaucoup plus tard, je me retirerai dans le Craonnais pour y finir mes jours. C'est la région nord de l'Anjou bocagère, vers Segré. Inutile d'en dire la raison : chacun a envie de terminer là où il a commencé. »[4] Le lien avec l'Anjou est, donc, dû à l'appel de la terre, de ses racines bien ancrées dans le Pays de la Loire, là où il rêve de passer les derniers moments de sa vie, dans une maison typique située dans la proximité d'une rivière : « Je choisirais une maison angevine, ni trop petite, ni trop grande, coiffée d'ardoise brute, au cœur d'un jardin et, si possible, dominant une de ces rivières lentes à méandres enrichis de nénuphars. »[5], constate nostalgiquement l'écrivain.

Il a toujours eu une passion pour le bricolage, ainsi que le goût de construire, de refaire : c'est la raison pour laquelle il achète une quinzaine de maisons successives et en mauvais état, qu'il reconditionne avec la force de son esprit. Il revigore ses demeures, les remet à la vie et une fois son objectif atteint, il se désintéresse en faveur d'un nouveau projet semblable. C'est ainsi qu'il repartit son temps entre la littérature et ses autres activités dans la proportion de deux tiers – un tiers. Il écrit pendant trois ou quatre mois de l'année de huit heures du matin jusqu'à minuit. Le reste du temps, il le consacre à sa maison : bricolage ou agriculture, il se déclare un vieil habitué des travaux campagnards. [6]

Demandé quels sont les principaux charmes de l'Anjou, Bazin répond :

> Ce qui, pour moi, caractérise avant tout ma province natale, c'est sa lumière tombant d'un ciel tendre pour ricocher sur le tuf blanc des maisons et le bleu plus soutenu des ardoises, à travers quoi paresse notre mère la Loire – la Loire un peu traîtresse et souvent peu fidèle à son lit…C'est un pays qui a beaucoup de bras, comme son fleuve, aux couleurs duquel voulut aussi couler le petit vin des côteaux qui le surplombent.[7]

---

[2] Hervé Bazin, « Hervé Bazin : il a choisi le retour à la terre », dans une interview accordée à M. F. Saurat, dans la revue *Paris Match*, no 1455, 1977, revue consultée à la Bibliothèque Universitaire d'Angers, au fonds Hervé Bazin.,

[3] Hervé Bazin, « Interview de Hervé Bazin », dans une interview accordée à Major Serge Voeltzel, dans la revue *L'étincelle*, no 174, 1984, revue consultée à la Bibliothèque Universitaire d'Angers, au fonds Hervé Bazin.

[4] Hervé Bazin, « Le pays de mon cœur », dans une interview accordée à Simone Tervagne, dans la revue *Touring*, no 900, 1978, revue consultée à la Bibliothèque Universitaire d'Angers, au fonds Hervé Bazin.

[5] Hervé Bazin, « Le pays de mon cœur », *ibid.*

[6] Voir Hervé Bazin, « Hervé Bazin : il a choisi le retour à la terre », dans une interview accordée à M. F. Saurat, dans la revue *Paris Match*, no 1455, 1977, revue consultée à la Bibliothèque Universitaire d'Angers, au fonds Hervé Bazin.

[7] Hervé Bazin, « Hervé Bazin angevin », dans une interview accordée à la revue *Auto-Club*, no 101, 1969, revue consultée à la Bibliothèque Universitaire d'Angers, au fonds Hervé Bazin.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

La Loire, l'incontournable fleuve qui traverse l'ouvrage bazinien représente le *sine qua non* de son ouvrage, puisqu'un paysage sans eau, sans la Loire, fait souffrir.[8] Elle représente le symbole de la mère, une mère infidèle à son lit, une double de Folcoche, mère de l'écrivain.

La recherche se propose de tenter une lecture panoptique d'un corpus vaste, choisi selon la récurrence du microcosme angevin[9] dans la création des romans baziniens. Les références ne commencent pas avec le début littéraire d'Hervé Bazin, mais avec l'ouvrage de son grand-oncle, l'écrivain et l'académicien français René Bazin. Dans la revue *Les nouvelles littéraires* de 1952, tout au début de son activité littéraire, Hervé Bazin parle de l'attachement de son grand-oncle, René Bazin, à la terre angevine : « Par un certain côté, l'œuvre de René Bazin n'est pas sans intérêt. Il a fort bien rendu l'attachement du paysan à sa terre, voire à la terre des autres ; il a montré que la Terre Mère peut guérir. »[10] La propriété thérapeutique de la nature dans la vision de René Bazin est transférée avec la même ardeur chez son neveu, qui munit ses personnages d'un amour indestructible face à la nature, au sein de laquelle on peut guérir les chagrins de l'âme. C'est bien le cas de Jean Rezeau, Isa ou Céline, protagonistes des romans *La mort du petit cheval*[11], *Qui j'ose aimer*[12] et *L'huile sur le feu*[13], personnages qui retrouvent leur calme au sein de la nature, dans les environs de la Loire.

Isa Duplon voit l'Erdre, la rivière qui entoure le domaine de la Fouve, un nouveau Jourdain, purificateur des péchés : elle s'y jette avec ardeur afin de laver sa faute d'avoir perdu sa virginité avec son beau-père. Les alentours de la maison lui servent de confidents lors des moments de détresse et elle n'hésite pas s'échapper à chaque occasion pareille. Isa récupère ses forces, la vigueur de son esprit et redevient la fille qui ose tenir tête aux morosités de la vie. Elle garde vif et sain son domaine et ne rêve pas d'autre endroit pour passer sa vie.

De retour à la Belle-Angerie après quelques années d'absence, Jean Rezeau, protagoniste de *La mort du petit cheval*, se rend compte qu'il garde intacte le souvenir du domaine qui l'a vu grandir : « A son gémissement particulier, je reconnus le chêne de saint Joseph ; puis, à l'onctuosité de la boue, l'allée des platanes. »[14] Le retour lui réveille les mêmes sentiments de haine contre sa mère sèche et autoritaire, jugements qui réclamaient la vengeance, promise par les éraflures sur les arbres. Jean revoit l'un de ses « V. F.[15] du temps passé […] L'inscription s'était élargie, s'était entourée de bourrelets. »[16] Il est bien évident que le temps

[8] « En ce qui me concerne, un paysage sans eau, sans Loire, ça me fait souffrir », constate Hervé Bazin dans une interview consulté à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=53oqLsWlAoI.
[9] Quelques références seront faites à d'autres romans, dont le topos s'éloigne un peu de l'Anjou, à titre d'exemple de l'attachement du personnage bazinien à la terre.
[10] Hervé Bazin dans une interview accordée à Gabriel Aubaride, dans la revue *Les nouvelles littéraires* du 19 juin 1952, revue consultée à la Bibliothèque Universitaire d'Angers, au fonds Hervé Bazin.
[11] Hervé Bazin, *La mort du petit cheval*, Paris, Éditions Librairie Générale Française, 1973.
[12] Hervé Bazin, *Qui j'ose aimer*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1974.
[13] Hervé Bazin, *L'huile sur le feu*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1992.
[14] Hervé Bazin, *La mort du petit cheval*, *ibid.*, p. 59.
[15] *Vengeance Folcoche*, Folcoche étant le sobriquet de sa mère.
[16] Hervé Bazin, *La mort du petit cheval*, *ibid.*, p. 59.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

qui passait n'avait pas effacé le trauma de l'enfance, puisque l'inscription, bien entourée de bourrelets, cachait un V. F. beaucoup plus profond. Les arbres, la nature qui veillaient sur la Belle-Angerie, située à quelques kilomètres d'Angers, devenait donc, pour le jeune adolescent un abri contre la tyrannie de Folcoche.

De l'autre côté se trouve Céline Colu, qui agit selon les mêmes règles : en découvrant l'adultère de sa mère, elle choisit le parc comme refuge : « Par la fenêtre, Céline ! Saute ! Va faire un tour ! »[17] et arrive par reconnaître le feuillage tombé par terre à l'arrivée de l'automne :

> Toujours ces feuilles. Je finis par les reconnaître rien qu'en marchant dessus, sans les voir. Celles du chêne, qui font des résilles, celles du peuplier et du bouleau, plates et vite consumés, ne sont pas trop à craindre. Mais celles du marronnier, recroquevillées sur leurs nervures, celles du platane, qui pourrissent si mal et demeurent longtemps craquantes, vous rendent aussi discret que si tous vos boutons étaient remplacés par des grelots. Toujours cette brume de terre, si différente du vrai brouillard qui tombe d'en haut et s'étale partout uniformément.[18]

Chêne, peuplier ou marronnier, Céline découvre leur présence rien qu'en marchant sur le feuillage. De même que Jean Rezeau et Isa Duplon, Céline se fait maîtresse et connaisseuse absolue de la nature qui l'entoure, tout en gardant un lien solide avec la Terre Mère.

L'habitude de marcher pieds nus devient quasiment un leitmotiv bazinien : Hervé Bazin munit ses personnages d'une relation candide avec la terre, lien infrangible ni au moins par le temps qui passe. C'est pourquoi Isabelle souffrait d'être enfermée dans le bureau de travail de Nantes, sans avoir accès au remède naturel contre le chagrin : la nature dans son état le plus sauvage. Pieds nus, elle aime découvrir chaque angle de la maison : « j'aime rôder la nuit, furtive et tâtant les murs. Une fois de plus mes pieds nus, aussi sûrs que mes mains, reconnurent les éraflures du lino, l'arrête usée de la palière. »[19]

Lorsque cette relation directe homme-terre est interrompue pour longtemps, les personnages baziniens ressentent le manque d'air et d'horizon : c'est ainsi que les personnages du roman *Les bienheureux de La Désolation*[20]souffrent du mal du pays après avoir été exilés en Angleterre. Ils ne parviennent pas à s'intégrer dans un monde du progrès technique et font tout le possible pour regagner leur île primitive, là où ils reprennent tout à zéro.

La même sensation est éprouvée par Arthur Gérane, protagoniste de *La tête contre les murs*[21], jeune aliéné qui ne trouve sa sérénité que dans la bougeotte, dans les périples continus à travers la France, en fuyant les autres et lui-même. Né à Tiercé, en Maine-et-Loire, il passe sa jeunesse dans des asiles psychiatriques suite à sa tentative de s'échapper avec l'argent volé

[17] Hervé Bazin, *L'huile sur le feu*, *ibid*., p. 154.
[18] Hervé Bazin, *L'huile sur le feu*, *ibid*., p. 168.
[19] Hervé Bazin, *Qui j'ose aimer*, *ibid*., p. 167.
[20] Hervé Bazin, *Les bienheureux de La Désolation*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
[21] Hervé Bazin, *La tête contre les murs*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1949.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

de sa famille. Le protagoniste s'évade de l'asile et s'attaque à un périple dans toute la France en quête du silence guérissant. Un bonheur passager survient dans sa vie avec l'apparition de la jeune Stéphanie, la plus belle fille d'un village au cœur des Faucilles, au fil de la Saône, dans les Vosges. Il s'y installe par hasard, suite à une panne de voiture et arrive par épouser la jeune wallonne ; c'est ici qu'il découvrira la santé de l'esprit et finira par se retrouver lui-même à l'aide de la nature qui l'abrite. Parmi les huit mois qu'il passe au milieu des montagnes, il s'attache au silence de l'endroit et à celui de sa femme : « Tout de suite, Arthur fut impressionné par son silence. »[22]

La paix et l'absence de tout bruit gouverne le monde imaginaire d'Hervé Bazin et s'installe dans plusieurs œuvres comme un oasis. L'apogée est atteint dans le roman *L'église verte*[23], ouvrage qui décrit le trouble provoqué par un inconnu dans Lagrairie, un petit village imaginaire situé dans l'ouest de la France. L'écrivain propose une série de titres successives au roman, de *L'homme sans nom, Anonyme, Mais qui es-tu, L'inconnu de Lagrairie, Je ne suis personne*, pour garder celui de *L'église verte,* d'un sens plus voilé. Fuyant sa vie, l'inconnu s'établit au cœur de la forêt, au sein de la Terre Mère, niant toute identité antérieure. La nature seule a la force de lui rendre la sérénité : « Nous sommes à cinq kilomètres au moins de Lagrairie, au cœur du massif, les marécages et les ronciers, où il n'y a plus ni laies ni sentes, mais de vagues passages qu'il faut choisir au jugé. »[24]

Inspiré d'un fait divers, Hervé Bazin donne vie à cet inconnu, découvert par Jean-Luc et Claire Godion, père et fille et protagonistes du roman. L'inconnu est surpris, pour la première fois, se baignant nu dans l'étang : l'eau réapparaît comme symbole de la purification, d'un nouveau baptême. Hix, Mutix ou M. Trente, « bon ou mauvais sauvage », l'inconnu fait l'objet de la une des magazines locaux et devient très vite le sujet le plus commenté dans le groupe social du village. Le silence représente, donc, le principe qui gouverne la plupart des personnages baziniens : ils sont dans une permanente quête identitaire, retrouvée seulement au sein de la nature. Cette paix ne peut pas être rompue, car la communion ininterrompue avec la terre transforme l'être dans un protecteur de celle-ci : « Le silence est d'une qualité rare, il refuse le bruit, et nos pas n'y peuvent rien. »[25]

Le rôle protecteur des amoureux, que la nature fait surgir dans les romans baziniens, est visible dès les premiers ouvrages. C'est au cœur de la forêt que le jeune Brasse-Bouillon, protagoniste du chef-d'œuvre bazinien, rencontre pour la première fois le goût de la passion : « Madeleine, cette petite vachère à qui mes quinze ans avaient fait l'honneur de quelques séances d'à-plat-dos-mignonne dans les bois de la Belle-Angerie »[26] Arthur Gérane vit, lui aussi, son idylle avec la belle vachère sous la protection de la nature : « L'idylle continuait, protégée par une épaisse couche de neige. »[27]C'est la raison pour laquelle, lors des rencontres

[22] Hervé Bazin, *La tête contre les murs, ibid.*, p. 259.
[23] Hervé Bazin, *L'église verte*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
[24] Hervé Bazin, *L'église verte, ibid.*, p. 7.
[25] Hervé Bazin, *L'huile sur le feu, ibid.*, p. 194.
[26] Hervé Bazin, *La mort du petit cheval, ibid.*, p. 24.
[27] Hervé Bazin, *La tête contre les murs, ibid.*, p. 264.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

en amoureux, les personnages baziniens gardent le même choix : la terre angevine et, si possible, la compagnie de l'eau : « Monique m'a laissé le choix en marquant une légère préférence pour le plein air. J'ai donc opté pour la Marne. »[28], nous fait savoir le protagoniste de *La mort du petit cheval*.

Peu de temps avant la mort de l'écrivain, Philippe Nédélec, écrivain angevin, publie un article sur la passion de l'auteur pour transformer l'Anjou dans l'un des personnages clé de son ouvrage : « Hervé Bazin a enraciné la majeure partie de son œuvre dans sa terre d'origine : l'Anjou. Entre Oudon et Authion, ses racines sont là et c'est dans la logique de son cheminement personnel de jeter à présent l'encre sur une rive de la Loire, dans sa nouvelle demeure de Cunault. »[29] La dernière maison d'Hervé Bazin veille sur la Loire et symbolise, grâce au nom du village, le retour aux origines : selon Joseph Grandet, dans son livre *Notre-Dame Angevine*, l'étymologie de Cunault viendrait du latin *cuna, cunarum*, signifiant berceau.[30] Située sur la rive gauche de la Loire, le village abonde en légendes historiques : selon d'autres sources[31], l'étymologie du nom du village renvoie au germanique *cunwald*, qui signifie *gouverner de manière courageuse.* C'est avec la même bravoure qu'Hervé Bazin s'est affronté à la vie, en gardant toujours vivant le goût pour ses petites activités de bricolage autour de la maison.

« L'Anjou n'est jamais décrit dans ses romans. C'est tantôt un décor, tantôt un terroir, le cadre n'est jamais posé comme un préalable, comme un élément en soi »[32], continue Philippe Nédélec. Le Pays de la Loire représente seulement le cadre de l'action qu'Hervé Bazin choisit pour ses romans, dans lesquels il traite avec passion les relations humaines de la société : « Comme Mauriac situait ses œuvres dans le Bordelais, Hervé Bazin a été fidèle à l'Anjou car "un oiseau ne chante bien que dans son arbre généalogique", dit-il lui-même en paraphrasant Max Jacob. [33]

Nonobstant, Hervé Bazin fait éloge, à travers ses personnages, aux lieux qui ont marqué son devenir artistique et le développement de sa personnalité : ainsi, Abel Bretaudeau, protagoniste des romans *Le matrimoine*[34] et *L'école des pères* devient le porte-parole de l'auteur. Rue des Lices, Rue du Temple, la Maine ou la Place du Ralliement deviennent les endroits les plus fréquentés par le personnage : « Hervé Bazin a effectivement passé une partie de son enfance Rue du Temple à Angers […] et La Rue des Lices est le symbole d'une rue commerçante »[35] Ayant grandi avec sa grand-mère paternelle, Bazin passe ses vacances d'été

[28] Hervé Bazin, *La mort du petit cheval*, *ibid*., p. 168.
[29] Philippe Nédélec, « La douleur angevine », dans la revue *Anjou magazine*, no 21, 1993, consultée à la Bibliothèque Universitaire d'Angers, au fonds Hervé Bazin.
[30] Joseph Grandet, *Notre-Dame Angevine*, cité par Pierre Louis Augereau, *Les secrets des noms de communes & lieu-dits du Maine-et-Loire,* Coudray-Macouard, Éditions Cheminement, 2004-2005.
[31] Albert Duzat, *Noms et prénoms de France,* Éditions Larousse, 1980, p. 166.
[32] Philippe Nédélec, « La douleur angevine », *ibid*.
[33] Philippe Nédélec, « La douleur angevine », *ibid*.
[34] Hervé Bazin, *Le matrimoine* (suivi de) *L'école des pères*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, [1966].
[35] Philippe Nédélec, « La douleur angevine », *ibid*.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

au Patys, le domaine familial situé dans la proximité de Segré et pendant l'hiver il accompagnait sa grand-mère à Angers, habitant rue du Temple.

Finalement, les romans d'Hervé Bazin rendent hommage à la nature sauvage et, dans ce contexte, l'Anjou n'est que l'image de la généalogie bazinienne - l'endroit qui trouve sa place non pas seulement dans la plupart des romans de l'écrivain mais, ce qui plus est, dans l'esprit même d'Hervé Bazin. Il y naît, décide d'y revenir à la fin de ses jours et souhaite habiter le Pays de la Loire même après sa mort : « un paysage sans eau, sans Loire, ça me fait souffrir », affirmait l'auteur. C'est pourquoi il décide de survoler son fleuve pour l'éternité, puisque ses cendres font maintenant partie de la Loire.

BIBLIOGRAPHY

BAZIN, Hervé, *L'église verte*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
BAZIN, Hervé, *L'huile sur le feu*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1992.
BAZIN, Hervé, *La mort du petit cheval*, Paris, Éditions Librairie Générale Française, 1973.
BAZIN, Hervé, *La tête contre les murs*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1949.
BAZIN, Hervé, *Le matrimoine* (suivi de) *L'école des pères*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, [1966].
BAZIN, Hervé, *Les bienheureux de La Désolation*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
BAZIN, Hervé, *Qui j'ose aimer*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1974.

Revues consultées à la Bibliothèque Universitaire d'Angers, fonds Hervé Bazin

Hervé Bazin, « Hervé Bazin : il a choisi le retour à la terre », dans une interview accordée à M. F. Saurat, dans la revue *Paris Match*, no 1455, 1977.
Hervé Bazin, « Interview de Hervé Bazin », dans une interview accordée à Major Serge Voeltzel, dans la revue *L'étincelle*, no 174, 1984.
Hervé Bazin, « Le pays de mon cœur », dans une interview accordée à Simone Tervagne, dans la revue *Touring*, no 900, 1978.
Hervé Bazin, « Hervé Bazin angevin », dans une interview accordée à la revue *Auto-Club*, no 101, 1969.
Hervé Bazin dans une interview accordée à Gabriel Aubaride, dans la revue *Les nouvelles littéraires* du 19 juin 1952.
Philippe Nédélec, « La douleur angevine », dans la revue *Anjou magazine*, no 21, 1993.

1. Autres sources bibliographiques

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

GRANDET, Joseph, *Notre-Dame Angevine*, cité par Pierre Louis Augereau, *Les secrets des noms de communes & lieu-dits du Maine-et-Loire*, Coudray-Macouard, Éditions Cheminement, 2004-2005.

DUZAT, Albert, *Noms et prénoms de France,* Éditions Larousse, 1980.

www.youtube.com

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

GENDER AND OTHER FORMS OF MARGINALITY IN JOY KOGAWA'S OBASAN, ZADIE SMITH'S WHITE TEETH AND AMY TAN'S THE JOY LUCK CLUB

Adela Livia Cătană
Assist., PhD, Military Technical University, Bucharest

Abstract: This article focuses on the overlap between gender and other forms of marginality in three worldwide critically acclaimed novels: Joy Kogawa's "Obasan" (1981), Amy Tan's The Joy Luck Club (1989) and Zadie Smith's "White Teeth" (2000). Based on the technique of close reading, it uses examples selected from the chosen books and proves that women undergo simultaneous discrimination, with respect not only to their biological sex and the social limitations which come with it, but also to their ethnicity, class, religion, age etc. As the authors' biographies pertain their texts, the article pays great attention to the fact that the narrated events mirror real life experiences in an artistically and condensed manner and promotes the idea that marginality has nowadays become a "space of power".

Keywords:cultural spaces, discrimination, ethnicity, gender, marginality.

The analyses of 'gender' and other simultaneous forms of 'marginality' can often become a process of categorisation. These concepts cannot be fully defined without embedding them in socially pre-established categories enforced by various theoretical views and perpetuated across time and spaces. In order to provide a better understanding of our study, we propose a series of parallels between theory and example. We combine explanations regarding 'gender' and 'marginality' with exemplifications selected from three worldwide critically acclaimed novels: Joy Kogawa's *Obasan* (1981), Amy Tan's *The Joy Luck Club* (1989) and Zadie Smith's *White Teeth* (2000). These books reflect ideas such as: life in-between cultural spaces, the negotiation between multiple identities and the quest for Self-authenticity. Although, their plots are set in Canada, the United States and Great Britain; countries which nowadays promote the principles of equality and multiculturalism, either as "the cultural mosaic" or "the salad bowl", the female protagonists of these books undergo simultaneous discrimination, with respect not only to their biological sex and the social limitations that come with it, but also to their ethnicity, class, education, age, etc. It is astonishing however, to find out that marginal individuals can prove resourceful and powerful, making themselves extremely visible among the dominant group.

The term *gender*, comes from the Latin *gener-*, as in *generare*, meaning 'to beget', and is related to genus and *genere*, which makes reference to words such as 'birth', 'race' and 'kind'. If in grammar, it identifies different groups of nouns as masculine, feminine and neuter, in imagology, it deals, as Verstraete explains, with "someone's (self-) perception as being male or

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

female and the images of masculinity and femininity that go with it" (329). These self-images are not only the result of people's perception of their own sexual identity but also that of the others (Verstraete 329). To put it short, men and women are not only what they think they are but also what others think about them.

According to Simone de Beauvoir's famous statement, "One is not born, but rather becomes, a woman" (25), gender identity is not connected to the biological sex of a person but to the society and the historical context that person lives in. From a young age, individuals begin to appropriate their identity through images, discourse, social institutions, and interiorize it through education, cultural consumption, and bodily behaviour. Judith Butler extended the concept of 'gender' and dissociated it from the sexual body and its pre-discursive substance. In her view, 'gender' is a "social product" inscribed on the surface of the body through behaviour, gestures and clothes; in other words, through "performativity" – a repeated bodily performance which can be imitated, parodied and subverted (Butler 153). The process of appropriating gender identity leaves, however, room for interpretation and misconceptions with far-reaching and typically disastrous implications or consequences. Gender stereotypes project men as strong, rational, able to operate in the public sphere, whereas women are weak, emotional and confined in the private sphere (Verstraete 329). Reinforced through repetition or "performativity", these projections lead to the emergence of the patriarchy, where males hold primary power, moral authority and social privilege, and women are forced to repress their own natural drives and desires, becoming inferior and extremely vulnerable.

In the three novels proposed for analysis, *Obasan, White Teeth* and *The Joy Luck Club*, most female characters have to appropriate a submissive behaviour in relation to their husbands (though some of them are not necessarily abusive) and society as a whole. They are expected not only to act according to the stereotypes which project them as being obliging, emotional and weak, but also to embody these stereotypes in a self-convincing way.

In the first novel, Obasan, the old aunt, expresses her submission to her husband, Uncle Isamu, extended family and neighbours by following the cult of silence. Basically, she never speaks more than five words at a time. Even when other people are arguing or crying, Obasan does not complain. She is always servile and quiet. A mother figure in the book, her attitude can be explained by two Japanese phrases: "Kodomo no tame", or "for the sake of the children" and "gaman shimasho", or "let's endure" (Kogawa 219). Obasan does what she is expected to do and uses silence as a sort of a shield to protect herself. Her strategy, however, has a devastating impact on her niece, Naomi, who despite being abused by her neighbour, cannot expose him, nor talk about her horrible experience. Caught like a "small animal" in Old Man Gower's big hands (Kogawa 67), Naomi suffers in silence and grows up with a sense of self-depreciation. Unlike Obasan, Naomi does not voluntarily retain herself from talking; she is simply too scared to express her thoughts, feeling that "speech often hides like an animal in a storm" (Kogawa 35).

Zadie Smith's female character, Clara Jones, resembles Obasan due to the fact that she is also a submissive housewife and mother figure. Although, she marries Archie Jones, an unimpressive and much older man, she fulfils the role of the 'Angel in the house' and shapes

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

her looks and behaviour according to his needs. Thus, in his view she becomes "the most beautiful thing he has ever seen, […] the most comforting woman he had ever met . . . her wide grin revealed possibly her one imperfection. A complete lack of top teeth in the top of her mouth" (Smith 22). She is that "thing" which has to be beautiful for her husband, comfort him, and bare his child. Her missing top teeth, which are usually interpreted as "her ancestral roots", are lost in a bike accident caused bya man,Ryan Topps, who "stood up without a scratch" (37). This sole imperfection proves how weak she is as a woman, both from a physical and a psychological perspective.Clara is not, however, the only prisoner to her pre-established role. Alsana Iqbal, for instance, is caught in a pre-arranged marriage and forced to take care of her husband and sons. She endures a poor life and spends her time sewing clothes in order to pay the bills; a repeated activity which makes her feel alienated. Domestic life can make women feel limited and frustrated or just as Betty Friedan writes in her bestselling *The Feminine Mystique* (1963), suffer from the "problem that has no name" (5). Yet, working women can be equally affected by their socially pre-established role. Despite being a horticulturalist and a writer, Joyce Chalfen must also dedicate all her time to her house chores and family, becoming overprotective too emotional, "too woman" (Smith 46); a typical 'Yddishe Mamme'.

In Amy Tan's novel, it is mentioned, right from the beginning, that a woman's value "is measured by the loudness of her husband's belch" (17) and that she has to obey him. Life with a man can be extremely hard, but without one, it can become even worse. For instance, An-mei's mother, the wife of a respected scholar, loses all status when her husband dies. Raped by the wealthy Wu Tsing and forced to become his concubine, she commits suicide in order to free her daughter. Another character of the book, Lindo Jong, is betrothed at infancy and urged to marry when she is only twelve years old, as her family needed the money. In her husband's house, she has to endure humiliation and exploitation, until she decides to run away and face unknown dangers. Similarly, Ying-ying St. Clair feels extremely vulnerable after her husband leaves her for an opera singer. She has an abortion and lives in poverty for ten years until she has the chance to emigrate and change her fate. Nonetheless, the unfair interpretation of the economic equality between men and women can also lead to indignation and bitterness. A relevant example is that of Ying-ying St. Clair's daughter, Lena, who establishes her husband, Harold Livotny, in his own company, helping him with the initial money and ideas. Eight years later, the couple continues to share expenses equally, although the husband now earns much more than his wife does.

The characters mentioned above prove that gender and gender stereotypes are not autonomous, but "intersected" with other forms of identity such as 'ethnicity', 'class' or 'economic status', 'religion', 'age', etc. Being a woman means "to take up a temporary position in a changing context" that involves not only gender relations but also all other types of social relations even if they do not necessarily "cohere into a one identity [and] are antagonistic in various respects" (Verstraete 330). The women depicted by Kogawa, Tan and Smith, cannot be fully understood without taking into account the fact that they are also Japanese Canadians in the 1940s, Chinese immigrants to the USA, an unpopular Jehovah's Witness with Jamaican roots, a Bangli Muslim, or a Jew, in nowadays Great Britain, middle class or extremely poor,

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

educated or illiterate, old or young. These women become marginal not only because of their pre-conditioned gender roles and relations with men but also due to the 'intersectionality', simultaneity and antagonism of their 'multiple identities'.

In *Obasan*, Naomi faces a double discrimination. Not only that she is a little girl perceived as being week and easy to take advantage of but also a Japanese Canadian during the Second World War, a visible minority and a "yellow peril" (Kogawa 57). Ethnicity turns the protagonist into a subject of mass hatred, being treated worse than the Germans. Her early encounter with racism begins with the other children in the street who call her and her brother: "the Jap kids". Their identity crises can be seen in Stephan's riddle: "We are both the enemy and not the enemy" (Kogawa 69) as well as in the chicks/chickens episode on page 181:

> *There are fifty small yellow pawns inside and three big blue checker Kings. To be yellow in the Yellow Peril Game is to be weak and small. Yellow is to be chicken. I am not yellow. I will not cry however much this nurse yanks my hair. When the yellow chicks grow up they turn white. Chicken Little is a large Yellow Peril Puff. One time Uncle stepped on a baby chick. One time, I remember, a white hen pecked yellow chicks to death, to death in our back yard.* (Kogawa 181)

The little girl does not want to be yellow, no more than she wants to be weak and vulnerable. The white hen becomes a symbol of the motherland which does not only abandon the girl (just as her natural mother did in order to take care of her relatives in Japan) but also terrorizes her. Naomi's marginalization does not cease with the end of the war and years later, in 1972, she continues to feel discriminated upon, especially when is asked questions such as "How long have you been in this country?"(Kogawa 7). Moreover, her marginalization deepens when her brother win his official Canadian badge, while she remains the same Jap girl.

In Zadie Smith's *White Teeth*, Irie, a teenage girl, whose name means "Ok, cool, peaceful" in Patois, is definitely not at peace with herself. Just like Kogawa's protagonist, Irie struggles because of her gender and racial identity. Coming from a mixt family with British but also Jamaican roots, she finds it almost impossible to meet the physical standards promoted by the White London society she lives in:

> *Now, Irie Jones, aged fifteen, was big. The European proportions of Clara's figure had skipped a generation, and she was landed instead with Hortense's substantial Jamaican frame, loaded with pineapples, mangoes and guavas; the girl had weight; big tits, big butt, big hips, big thighs, big teeth.* (Smith 268)

Irie is ready to make any sacrifice in order to be accepted and become one of the Others. Desperate to fulfil mainstream beauty standards and impress Millat Iqbal, a boy she loves, Irie dyes and straightens her hair. Her gesture does not have the expected results and the teenage girl becomes subject to more frustration and alienation from society.

The female characters from *The Joy Luck Club* are also struggling to overcome their marginality by reinventing themselves as individuals. Although they are well aware that their skin and hair are and will always be Chinese, they know that their inside can change. Thus, a

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Chinese mother who immigrates to the "Land of Promise" hopes that no one will look down on her daughter because she will "speak only perfect American English" and assimilate the lifestyle and values of their new country:

> *I taught her how American circumstances work. If you are born poor here, it's no lasting shame. You are first in line for a scholarship. If the roof crashes on your head, no need to cry over this bad luck. You can sue anybody, make the landlord fix it. You do not have to sit like a Buddha under a tree letting pigeons drop their dirty business on your head. You can buy an umbrella. Or go inside a Catholic church. In America, nobody says you have to keep the circumstances somebody else gives you.* (Tan 254)

A major problem emerges, however, when both mothers and daughters begin to feel Outsiders in the United States as well as in China. In order to avoid being mistreated, most of the protagonists have to dissimulate her intentions and hide their "Chinese face" (Tan 258). For instance, when Lindo Jong first comes to America, she has to pretend that she does not want to live their forever, but work as a scholar and then go back to teach people in her home country. On the other hand, her daughter, who "is all American-made", needs to be at peace with her ethnic identity and plans to go back to China though she is told that the moment people will look at her or hear her speak, they will know that she is an outsider and treat her accordingly.

Marginal as they are, the protagonists depicted by Kogawa, Smith and Tan, undergo a "dynamic process", which involves not only the "struggle to gain access to resources, and full participation in social life" (Anderson and Larsen 241) but also the overcome of "physical location and distance from centres of development" (Sommers 7-24), the management of multiple identities and Self-reinvention. Though they seem vulnerable and arouse readers' empathy, these female characters are extremely resourceful. Just as Kimblere Crenshaw argues, the marginal can surpass mainstream discourse and implicitly its status of "vestige of bias or domination" (1242). 'Difference' is actually the key element which offers these women "empowerment and reconstruction" (Crenshaw 1242) and we may also add unity. In *Obasan*, Naomi is part of a culture which involves selflessly, the veneration of the mother, solidarity and intimacy. She reinvents herself in connection to her long lost mother, quiet Obasan and rebel Aunt Emily. In Smith's novel, the Bowden women are also connected not only at a physical but also at a spiritual level being similar to Matryoshka dolls: "... if this story is to be told, we will have to put them all back inside each other like Russian dolls, Irie back in Clara, Clara back in Hortense, Hortense back in Ambrosia" (Smith 295). Irie represents the central point of this matrilineal chain and she succeeds to accept her present only after exploring and better understanding her past; the past of her family. Moreover, after sleeping with both Magid and Millat, the twin brothers with identical DNA, she gives birth to a daughter free from paternal lineage. In *The Joy Luck Club*, there seems to be a lack of consensus between the women of different generations and cultures: "My mother and I never really understood one another. We translated each other's meanings and I seemed to hear less than what was said, while my mother heard more." (Tan 37). Yet, Suyuan's statement is representative of the struggle to maintain the mother-daughter bond across cultural and generational gaps: "A girl is like a young tree" she

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

said. "You must stand tall and listen to your mother standing next to you. This is her only way to grow strong and straight. But if you band to listen to other people, you will grow crooked and weak." (Tan 191). The ideas of female unity and self-perpetuation can be found also in the episode when Jing-mei "June" Woo encounters her sisters: "My sisters and I stand, arms around each other, laughing and wiping the tears from each other's eyes. Together we look like our mother. Her same eyes, her same mouth, open in surprise to see, at last, her long cherished wish" (Tan 288) or even in the game of mah-jong, played by four female friends, whose places at the table are taken by their daughters, after their deaths.

It is important to underline the fact that, the female characters depicted by Kogawa, Smith and Tan, are also the beneficiaries of a positive change in the discourses of the dominant regimes, which projects 'marginally' as a "space of power" and gives the marginal a voice (Hall 34). This major transformation is very well emphasised by Stuart Hall in his article, "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity":

> *The emergence of new subjects, new genders, new ethnicities, new regions, new communities, hitherto excluded from the major forms of cultural representation, unable to locate themselves except as decentered or subaltern, have acquired through struggle, sometimes in very marginalized ways, the means to speak for themselves for the first time* (34).

Joy Kogawa's *Obasan*, can very well reflect Hall's words, as the whole novel presents an actual battle with silence. By responding to Aunt Emily's call to "write the truth",Naomi overcomes her traumas of sexual molestation and abandon, the condition of marginal with multiple identities, and reinvents herself through therapeutic narrative. Through writing, this "pathologically silenced girl finds her voice" (Banerjee 101). Despite the fact that her hatred and greed "remain as constant as human nature" (Kogawa 250), Naomi is able to hope for a better future.This idea of agency via female voice is also present throughout Smith's novel and initiated by Clara and Alsana. The two women realize the importance of overcoming problems through communication as "their husbands told each other everything. That it was they themselves who were kept in the dark" (Smith 55). This sort of interaction, which exists outside the established societal boundaries, deeply influences Irie and helps her reinvent herself through declarative 'performatives' and verbalization. Likewise, in *The Joy Luck Club,* women use their parties and the game of mah-jong to bound and heal, as these are good opportunities to share their traumatic experiences. They defy the misogynistic reflection: "Confucius say a woman is worth a thousand words. Tell your wife she's used up her total" (Tan 264) by choosing not to remain silent and express, instead, their will and expectations.

Just like the characters they portray, Kogawa, Smith and Tan recognize the need for women of different ethnicities, classes, ages, to step outside the boundaries of marginality and find "a room of one's one" (to quote Virginia Wolf's famous essay), and a voice. Born to a Japanese family, in Vancouver, in 1935, Kogawa uses *Obasan* to convey many experiences of her own - the cruelty of racism and gender discrimination as well as the devastating effects of silence. The daughter of a Jamaican mother and a British father, Zadie Smith uses Irie's voice to reveal many problems shared by the second generation of immigrants and the double

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

marginalization of a mixt-racial girl living in London. Likewise, Amy Tan, the second child of a family of Chinese immigrants, born in Oakland, California, is not too far from her characters either. The dilemma that the daughters from *The Joy Luck Club* have to face regarding their multiple identities and social their alienation, has its roots deeply embedded in the life of the author herself. Literature becomes a common voice for these three writers, who are able to find the 'means to speak for themselves for the first time' and overcome their marginalization. Although such novels, written by women about women, are usually labelled as "écriture feminine" (Cixous 876) or "parler femme/ womanspeak" (Irigaray 130) and thought to be far away from "the poetic word […] which fully comes into being only in the margins of recognized culture" (Kristeva 36), we perceive them as being inspiring and empowering. Kogawa, Smith and Tan produce, just as Professor Monica Bottez underlines, works "of superior artistic achievement" with a "convincing fusion of the objective and the subjective on the symbolic level of the narrative discourse" (286). They are not meant to be just an "écriture feminine" (Cixous) or a "womanspeak" (Irigaray) – a marginal literary creation – but cross the boundaries of the genre, captivate scholars' attention worldwide and why not, become central, become part of the cannon.

From characters to authors, the overlap between gender and other forms of marginality proves that the quest for self-authenticity and empowerment can be extremely difficult, full of obstacles, stereotypes and misconceptions. Yet, as liberal discourses change, we conclude that discriminated individuals, their struggles and needs, have migrated towards the central, receiving a voice as well as a room of their own and becoming a point of great interest in contemporary Western society. In this regard, the three novels explored here, *Obasan*, *Joy Luck Club* and *White Teeth* may represent the embodiment of this revolutionary change.

BIBLIOGRAPHY:

Primary sources:
Kogawa, Joy. *Obasan*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1983
Smith, Zadie. *White Teeth*. London: Penguin, 2001
Tan, Amy. *The Joy Luck Club*. G. P. Putnam's Sons. 1989

Secondary Sources:

Anderson, J. Larsen, J. E. *Gender, Poverty and Empowerment*. Critical Social Policy, 1998
Banerjee, Chinmoy. "Polyphonic Form and Effective Aesthetic in Obasan." *Canadian Literature160* (1999): 101-19.
Beauvoir, Simone De. *The Second Sex*. New York: Knopf, 1953.
Betty Friedan. *The Feminine Mystique*. New York: Dell Publishing, 1984

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Bottez, Monica. *Infinite Horizons: Canadian Fiction in English*. Editura Universitatii din Bucuresti, Bucuresti, 2010.

Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997. Hall, Stuart, Jefferson, Tony (eds.). *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson Ltd, 1976

Cixous, Hélène. "Laugh of the Medusa" in *Chicago Journals*. Trans. Cohen Keith and Cohen Paula. No 4 ed. Vol. 1. Chicago: U of Chicago, 1976. Print. Pp. 875-893.

Hall, Stuart. "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity" in *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*. McClintock, Anne, Aamir Mufti, and Ella Shohat (eds.)Minneapolis: U of Minnesota, 1997. Pp:173-187.

Irigaray, Luce and Green, Mary. *Luce Irigaray: Teaching*. London: Continuum International Group, 2008.

Kristeva, Julia. "The ethics of linguistics". *Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature.* Oxford: Blackwell, 1980.

Sommers, Lawrence M., Mehretu, A. and Pigozzi, Bruce W.M. "Towards typologies of socio-economic marginality: North/South Comparisons" in: *Marginality in Space – Past, Present and Future: Theoretical and methodological aspects of cultural, social and economical parameters of marginal and critical regions*. Jussila, H., Majoral, R. and Mutambirwa, C. C. (eds.) Ashgate Publishing Ltd, England, 1999

Verstraete, Ginette. "Gender" in *Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey*. Beller, Manfred and Joep Leerseen (eds). Rodopi: Amsterdam-New York. 328-331. 2007

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Ed. Susan Gubar and Mark Hussey. New York: Harcourt, 2005

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

DAN DAMASCHIN – BETWEEN THE DIVINE AND THE POETIC CREATIVITY

Andrada Mare
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The paper intends to define and analyze Dan Damaschin's religious life and work, his strong believes in the life being filtered by the divine word or Christian laws. The religious poet is first of all a believer in the very biblical sense, so the substance of his religious creation must be consistent with the Bible's principles. Dan Damaschin's poetry highlights the consubstantiality between the divine and the poetic creativity. The author examines the relation between the sacred and the poetic, with reference to the Biblical text. The poetry of the "dialogue" with Divinity, of finding a reference point in the transcendent is imposed by the gravity of emotion, by purity and the ardour of feeling. Because the religious poet places himself under the authority of the Scripture and of God, his subiectivity as an artist is voluntarity.

Keywords: Divinity, Christian laws, biblical sense, poetic creativity

Pseudonim al lui Damaschin Hărdăuț, Dan Damaschin a debutat cu poezie în ziarul „Crișana" din Oradea în 1967, gestionându-și calm și echilibrat aparițiile editoriale. Creația lui Dan Damaschin angajează în modul cel mai adânc ființa celui ce scrie, poezia devenind pentru el revelație, viziune, adică o percepție a ceea ce nu se vede, întrucât se află dincolo de epifenomen, de preajmă. Percepția este exprimată într-un limbaj poetic adecvat, conceput de poetul liric tocmai pentru a-și exprima viziunea. Debutează cu volumul *Intermundii* (1975) și continuă cu volumele: *Reculegeri* (1981), *Trandafirul și clepsidra* (1985), *A cincea esență* (1989), *Kaspar Hauser* (1991), *Atotsfârșitul* (1995), *Îndurările și alte poeme* (2002), *Rugăciunile pictorilor* (2005), *Ziua Fiului Omului* (2016). Deși primele volume conțin în datele lor esențiale receptarea maleficului existențial, poezia lui Damaschin este profund individualizată ca viziune tragică, sepulcrală asupra destinului uman: „fără să fie trecut printre «premianții generației optzeciste», Dan Damaschin și-a asigurat, prin timbrul său singular, un loc aparte în poezia actuală, ca un elegiac al malignului, vibrând tragic și captând rezonanța unui nesfârșit martiraj al ființei."[1]

Nelăsându-se influențat de viziunile antireligioase ale altor poeți de același gen, Damaschin își situează opera în atemporalitate, refuzând să se situeze în orizontul materialist.

[1] Academia Română, *Dicționarul General al Literaturii Române,* Vol. C/D, articol redactat de Constantin Cubleșan, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004, p. 561.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Considerându-se un slujitor al unui chin frumos, își situează opera în atemporalitate, fiind un poet care aspiră spre o poezie ermetică și metafizică a vinei și ispășirii, existând astfel o voință de puritate aproape deznădăjduită, disperată. Imaginile șochează prin forța de a da corporalitate unei gândiri abstracte, realizându-se un univers închis, necontingent, în care sentimentul adevărului vine din obscuritate calculată:

„Neîntârziat mereu e curcubeul ce îmi botează
Deznădejdea oricît aș vrea să îl amân
De putregaiul unei harfe trăsnite te agață
Aidoma regelui Lear de coroana părelnică, de fân."[2]

Poetul impune o sensibilitate inconfundabilă, poezia lui distingându-se prin ermetism, prin imagini dense și armonioase, fiind concepută ca un ceremonial al rostirii, în timp ce ființa se caută, se aproximează și tinde să se identifice. Motivul central în jurul căruia se dezvoltă metaforismul hieratic al poetului este oglindirea. Motivul obsesiv al oglinzii, constituie o metaforă a textului în continua lui alcătuire. Acest motiv este sugerat cu ajutorul simbolului care „dezvăluie oglinzi, solzi de nenufăr". Rostirea poematică reprezintă pentru Damaschin apropierea celor mai depărtate lucruri, viziunea poetică transfigurându-se în viziune eshatologică, cuprinzând laolaltă fascinația originalului și fascinația apocalipticului: „profeți îmbrâncindu-se unul pe celălalt în prăpastie / rătăcitorii pe care nu mai e cine să-i întoarcă din drum". [3]

Unul dintre cei mai mari poeți români religioși în viață, Damaschin nutrește ambiția totalizantă a regăsirii semnelor divinității și a cuvântului primordial, astfel încât poezia trebuie să amintească de aura inscripțiilor sacre. Ardența verbului îi conferă caracteristicile unui profet biblic, care prin asumarea păcatului și a dramatismului rugăciunii este adus în matca mărturisirii vibrante și sincere: „Limpezimea dintâi, transparența nesfârșită a zorilor sacrului însămânțau în mine fiorul / deodată cu verbele rugăciunii ce le-am primit din gura Cantoruui zămislitorului / numai auz eram pentru nemaiauzit, numai văz pentru ceea ce nu se îmbie vederii."[4] În poezia lui Damaschin, misterul se cere revelat și împărtășit. Ca poet mistic, scopul ontologic și estetic este dat de drumul spre sfințenie. În așteptarea marii revelații, spiritul capătă un soi de trezvie, de lipezime și curățare, iar poetul pare un pictor al viziunii originare de care se vrea robit: „înfrigurat sufletul, un copil abandonat în miezul unei înzăpezite răspântii / cât de anevoie ar fi putut presimți o nouă revărsare a zorior sacrului / cândviziunea pe care ochii săi nu erau pregătiți s-o întâlnească, venea să-L înfieze?"[5]

Ultimele trei volume de poezie sunt scrise sub un regim de criză, în care semnele de agonie și pustiire lăuntrică aglomerează o imagine a dezastrului: „Dan Damaschin nu se ferește

[2] Dan Damaschin, *Reculegeri*, Editura Albatros, București, 1981, p. 9.
[3] *Idem*, *Kaspar Hauser*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991, p.59.
[4] *Ibidem*, p.18.
[5] *Ibidem*, p.19.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

însă de a-și mărturisi teama de efecte sumbre, și atunci le convertește domestic sau le mitizează diafazându-le."[6]

În interiorul poeziei sale, pot fi observate două direcții majore: căutarea sacrului și misticismul. Căutarea sacrului nutrește din viziunea terifiant-eshatologică generată de sentimentul sufocant al păcatului, al vinei existențiale, și se caracterizează prin tonul pilduitor, lamentabil. A doua direcție îl transformă pe Damaschin din poet religios într-un poet pentru care simbolismul biblic își pierde proeminența, fiind atinse înălțimile comunicării firești cu divinitatea, dar și ale extazului. Această dualitate a demersului poetic nu este întâmplătoare. În cadrul poeziei religioase românești, Damaschin se individualizează tocmai prin această pendulare între căutarea încrâncenată a divinității cu toată recuzita autoflagerării, și seninătatea ascetică a acceptării ei. La aceasta, calmul reconciliant, împăciuitor, se poate preschimba rapid în vehemența combativă care demască Ispita, Tăgada, Seceta, Cutremurul. Dan Damaschin știe că măsura poeziei sale este dată de propria-i sfâșiere, începută stângaci dinăuntru, dar care nu-și poate păstra parametri interiori, ci are nevoie să fie vărsată în afară. Damaschin prezintă demonul întunericului scăpărător de lumină lucidă, amară, un demon mândru, ironic, deprins a dibui amărăciunea și zădărniciile, refugiat în rău, în venin, neodihnit, nevindecabil, un demon care sângerează și amprentează sarcasm.

Volumele lui de poezii sunt treziri ale sufletului la surprizele și splendorile acestei lumi, dar în același timp sunt un pelerinaj în căutare de nevinovăție și de puritate absolută, proclamate a fi bunuri supreme: „Poetul pune o distanță între spiritul ce cutează să se măsoare cu sacrul și cu absolutul și lumea comună: fascinația vizionară consumă și reprezintă ființa, iar prețul plătit pentru intimitatea cu Cerescul este propria distrugere. Căutarea verbului pur și armonios e mereu riscantă."[7] Fiindcă neprihănirea este innacesibilă și imposibilă, se trece la o inocență ambiguă, ca mai apoi să se preschimbe în deznădejdea rece: „ ma simt în tot mai mică măsură părtaș la lucrarea divinului, «mâna de ajutor ce o sperase ziditorul»."[8]

Un poet liniștit, care însuflețește fără timp și fără scenă poezia, Damaschin este legat originar prin logos de primordialitate, căpătând astfel caracterul unui poet primordial: „poetul merită atenție fiindcă posedă o calitate rară printre începători: gândește liric. Poemele lui lasă să se vadă mecanismul construcției bazat pe stabilirea unei corespondențe subtile între concretețea metaforelor, și călătoria abstractă a gândirii."[9]

Discursul lui poetic este o sforțare de a-și pierde sinele autentic prin sacrificiu, de a-l înstrăina de dragul „ființării laolaltă", poetul mărturisind că: „din resursele de pe urmă ale ființei își trage seva poemul meu".[10] Oglinzile și numinosul înspăimântă, însă atunci apare sublimul ca element funcial al poetului, discursul cere o coborâre în străfundurile cenzurate ale ființei, o

[6] Ion Negoițescu, *Alte însemnări critice,* Editura Cartea Românească, 1980, p. 175.
[7] Ion Pop (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești,* (A-M), Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007, p. 12.
[8] Dan Damaschin, *Kaspar Hauser,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991, p.31.
[9] Laurențiu Ulici, *Prima verba*,vol.II,Editura Albatros, București, 1978, p. 64.
[10] Dan Damaschin, *op.cit.,* p.9

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

dezorbire forțată a ochiului obișnuit cu luminozitatea învăluitoare și mincinoasă. Căutarea numinosului este o trăsătură dominantă a discursului poetic damaschinian. Numinosul nu poate fi învățat, ci numai trezit în spirit. Damaschin nu se confesează, el nici nu dispare în spatele lumii create, ci el parcă își trăiește o a doua experiență existențială, parcă ar cutreiera neliniștit o lume posedată cândva, însă care acum pare străină: „poezia își naște, dimpotrivă, treptat, conștiința, spre a se lăsa apoi absorbit de ea. Poetul care creează spre a se exprima reușește nu numai să se exprime, dar și să-și creeze un mod de a fi, altul decât ce rea, să se elibereze de sine și de lume, într-un spațiu nou, salvator, dincolo de viață și de moarte".[11]

„Dan Damaschin nu se ferește însă de a-și mărturisi teama de efecte sumbre, și atunci le convertește domestic sau le mitizează diafazându-le"[12], e visându-și propria-i poezie. Discret, parcă face poezie cu pumnii strânși, mărturisindu-și făgăduința de a aduce cuvintelor starea de dinainte de Babel. Poemele de început se leagănă într-o extravaganță barocă, într-o învăluire de metafore, în virtuozitate și suplețe, în frânturi ce captează copilăria lumii. Din acest punct luminos, cu irizații păgâne, își începe lunga călătorie spre Dumnezeu. Departe de atingerea unei tot mai ample serenități, a unei tot mai cuprinzătoare certitudini, cum se întâmplă în cazul însetaților căutători de Absolut, în căutările lui Damaschin se simte o tensiune de mare adâncime, iar călătoria sa interioară este ca Via Dolorosa. Fiecare poem este un stigmat, iar poetul rătăcește într-un purgatoriu de sine și de ceilalți. În lirica sa este ca „a doua zi după cădere", un hău căscat între lumină și întuneric, o sursă de conflict, o tensiune, un contrast care vibrează într-un relief infernal. Poezia nu mai devine un har, ci un blestem, o suferință și o neputință, deoarece „răbdarea de îngeri s-a terminat".

Calea de eremit a liricii lui Damaschin este despicată de sulița îndoielii, iar distanța până la El este cotropită de întunecata învolburare a durerii: „respiram același văzduh cu păsarile fără să fiu însă atins de duhul cântecului ce le însuflețea; amuțeam în numele unei seminții ce nu locuise nicicând sub acoperișul poemului (dezmoșteniți ai Firii, halucinați ai miresmelor, cei care și-au ratat sinuciderea etc.). Moartea o intrevedeam în chip de confidentă tîrzie, nesperată."[13] Păcatele lumii par că nu își găsesc convertirea. Aplecat asupra lumii în descompunere, poetul ține în mâini o pâine ritualică dospită din căderile omenirii, pentru sărbătoarea răscumpărării, iar poemele sale sunt firimiturile căzute care satură săracii.

Elementul religios al poeziei lui Damaschin este unul livresc, vizionar, melancolic și revelator. Religiozitatea se identifică atât cu creația artistică, dar și cu ființa poetului, devenind un destin al exprimării logosului. Misterios și oracular, poetul se confesează și se roagă, invocă divinul și se revoltă, trăiește spiritualizarea abrupt și îndură pentru a se ispăși: „Doar un tunet ce nu mai conține îmi trimite singurul tărâm ce mi-a rămas; / Șoaptei mele i-e dat să se măsoare cu vuietul a nouăzeci de nicovale; / Îndoiala și disperarea sunt partea mea de zestre, averea ce nimeni nu mi-o poate tăgădui."[14] Raportarea la religiozitate se face în mod direct, vehement. Autorul se află permanent în tensiune și în luptă cu sine însuși și cu ce se află în

[11]Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Editura Timpul, Reșița, 1996, pp. 15-16.
[12]Ion Negoițescu, *Alte însemnări critice,* Editura Cartea Românească, 1980, p.175.
[13]Dan Damaschin, *op.cit.*, p.17.
[14]*Idem*, *A cincea esență,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989, p.45.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

afara sa, se străduiește din răsputeri să se depășească, să învingă lumescul, aproximând absolutul. Pentru împlinirea acestor țeluri se folosește de cuvântul poetic prin intermediul căruia își exprimă suferința, îndurarea, patosul, patima, tenacitatea: „suflete ce credeai a ști totul despre eclipse, ai fost luat pe nepregătite."[15]

Damaschin folosește un limbaj ardent încă din primele versuri, lăsând impresia unui spirit fantast, exprimându-și experiențele de tip vizionar, iar ipostaza lui lirică este cea a Poetului, aflat într-un dialog perpetuu, nu rareori tensionat, cu limitele limbajului și ale poeziei. Starea de poezie este sinonimă cu cea de reculegere, care este marcată de suspendarea contactului cu universul empiric. „Dan Damaschin persistă a fi unul din acei poeți care își practică meseria cu depina conștiință a unui sacerdoțiu".[16]

Poezia devine echivalentul unei ascensiuni spre planurile de existență superioare, pentru care, personajul liric nu se simte însă suficient de „curat", el are conștiința captivității în visceral, resimte teroarea corporalității și a forțelor gravitaționale ale acesteia, astfel încât actul creației se transformă într-un eșec permanent, legat de neputința articulării în limbaj omenesc a coliziunii cu limitele umanului. „Eul liric trăiește acum mai mult decât oricând drama alienării lumii cu comuniunea sacrală originară; speranțelor inițiate ale «reîntronării inocenței», li se substituie conștiința distanței și sentimentul spaimei, egala neîmpăcare cu sine și cu universul înstrăinat."[17]

Rugăciunile umile dar încrezătoare, dar și frisoanele pocăinței, modelează un univers înnoit, în care rugăciunea va deveni o veghe necurmată, implicând renunțarea la cuvintele proprii în favoarea Verbului divin, accentuând și atenuând starea de criză a eului. Al. Cistelecan îl consideră „cu un program mai curând e profunzime decât de mare suprafață și poet mai degrabă de stimă decât de notorietate, Dan Damaschin este ultimul nostru apostol al sublimității."[18]

Discreția, asumarea, răbdarea, fac din Damaschin un căutător al dialogului cu Ființa Supremă, cu Dumnezeu. Dacă la început căuta pe urmele lui Hölderlin, în ultima parte a creației sale, Damaschin accede la împăcare cu Dumnezeu: „căci el face într-adevăr notă aparte în contextul poeziei actuale, mai degrabă rezervată, dacă nu chiar cu totul opusă deschiderilor metafizice ale lirismului și limbajului grav, solemn-ritualizat, care-i corespunde. O neliniște și o tensiune benefice vin adesea să deplaseze liniile ritualului în care persevereză în postură de «iluminat» și «ales» autorul acestor poeme."[19]

Autorul va inventa paradisuri ale cuvântului, senzații și percepții angelice. Vizionarismul din primele volume ale poetului va fi substituit însă în mod progresiv de o poezie cu modulații imnice, reliefând comuniunea deplină dintre uman și forța divină.

---

[15]*Ibidem*, p. 23.
[16]I.Negoițescu, *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj, 1994.
[17]Ion Pop, *Pagini transparente*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1997, p. 224.
[18]Al.Cistelecan, *Poezie și livresc,*EdituraCartea Românească, 1987, p. 179.
[19] Ion Pop (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești,* (A-M), Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007, p. 12.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Din conștiința păcatului și a căderii, se naște foamea de sacru, aspirația poetului de a intra în comuniune cu divinitatea. Experiența sacrului se înscrie în scenariul peisajelor apocaliptice. Starea poetică rămâne mereu tensionată și dramatică, deoarece prezența divinului copleșește umanul, declanșând un soi de teroare religioasă.

BIBLIOGRAPHY:

Bibliografia operei:
Damaschin, Dan, *Intermundii*, Editura Albatros, București, 1975
Damaschin, Dan, *Reculegeri*, Editura Albatros, București, 1981
Damaschin, Dan, *Trandafirul și* clepsidra, Editura Albatros, București, 1985
Damaschin, Dan, *A cincea esență,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989
Damaschin, Dan, *Kaspar Hauser*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991
Damaschin, Dan, *Îndurările și alte poeme,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002

Bibliografia critică:
Cistelecan, Al., *Poezie și livresc,* Editura Cartea Românească, 1987
Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, Editura Timpul, Reșița, 1996
Negoițescu, Ion, *Alte însemnări critice,* Editura Cartea Românească, 1980
Negoițescu, Ion, *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cuj-Napoca, 1994
Pop, Ion, *Pagini transparente*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1997
Ulici, Laurențiu, *Prima verba*, vol.II, Editura Albatros, București, 1978
Dicționare:
Dicţionar analitic de opere literare româneşti (coord. Ion Pop), (A-M), Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

ABOUT ROMANIAN AMATEUR THEATER IN CENTRAL AND LOCAL DAILY PRESS

Ioana Andreea Bîrzescu
"Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The study ,,About Romanian amateur theater in central and local daily press" intends to reflect the amateur theatre image from the period 1947-1957, an image created by the media. Changes, especially in the cultural field, referring in particular to changes in the arts, renforce themselves since 1948. Through periodicals I will determine if with the apperance of the national theatre, a greater importance is given to this institutin and how amateurs bands are perceived. The study wants to answer to the following questions: how is amateur's theater reflected in the media, which is the dominant feature of the articles and how they influence the readers. The published articles in this period are varied; we are presented bands amateur competition, performance that took place at varios events, the importance of artistic agitation brigades. In the last part of the study I want to achieve a series of interviews to show whether the people have seen a change in the attitude of the press or not, towards the theatrical institution in general and in amateur's bands in special.

Keywords:theatre, communism, propaganda, press, artistic bands

Teatrul, ca şi celelalte domenii culturale, suferă în prima decadă a regimului comunist numeroase transformări. Popularizarea valorilor culturale prin intermediul teatrului a avut o largă răspândire în societatea românească datorită perceperii acestei instituții ca loc cultural și social care putea fi folosit şi în scopuri propagandistice. „În politica culturală a României, teatrul ocupă un loc ales fiindcă într-adevăr el corespunde unei pasiuni culturale a poporului, dar și fiindcă, în împrejurările actuale ale vieții sociale a tuturor națiunilor, arta teatrului-această dimensiune interesantă și permanentă a culturii, care a fost folosită în toate civilizațiile-își caracterizează azi prezența în lume prin atributele unei arte imediate, ce întruchipează și exprimă în limbajul cel mai direct ideile și simțămintele care agită lumea noastră, preocupată azi mai mult ca oricând de viitorul pe care-l rezervă, în egală măsură, structură intimă a societății în care trăiește și viața politică internațională."[1]

În această perioadă, numărul persoanelor care mergeau la teatru crește, acest lucru datorându-se atât politicii de promovare cât și a numărului tot mai mare de instituții teatrale. Persoanele care nu participă la reprezentațiile artistice organizate în cadrul teatrelor, participă

[1] Mihnea Gheorghiu, *Cuvânt înainte,* în *Teatrul românesc contemporan 1944-1974*, București, Editura Meridiane, 1975, p. 11

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

la cele organizate de muncitori la locul de muncă (de exemplu în săptămâna prieteniei ruso-române, activitățile artistice sunt realizate în fabrici[2]) Indiferent de locul în care se realizează, oamenii au contact cu acest instrument al propagandei comuniste: „S'au ridicat, isvorîte din setea de cultură a maselor muncitoare, nenumărate şcoli de artă sindicale, având în frunte un Conservator muncitoresc, îndrumat şi iniţiat de Confederaţia Generală a Muncii. Aceste şcoli sindicale cu caracter amator, au dat la iveală sute de talente muncitoreşti, talente care altădată n'au putut pătrunde în Conservatoarele de Stat. De asemeni, s'au creat, aproape în fiecare întreprindere, echipe culturale, la care tineretul avea o largă participare şi care s'au desvoltat mereu devenind ansambluri de artă muncitorească : <<Flacăra>> din Timişoara sau <<Ansamblul Confederaţia Generală a Muncii>>. Pe de-altă parte, în cadrul Teatrelor de Stat, în care s'a introdus o conducere progresistă, îmbunătăţirea repertoriului şi adâncirea metodelor de interpretare scenică au concordat şi cu o ridicare calitativă şi ideologică a tineretului acestor instituţii,…. ''[3]

Ziarele folosite pentru realizarea acestui studiu sunt „România Viitoare" (ulterior numită „Lupta Sibiului", iar în 1953 o găsim ca „Flacăra Sibiului)" şi „Scânteia" (devenit „Scînteia" în urma reformei ortografice din 1953). Articolele publicate în această perioadă sunt variate; există atât informaţii generale despre teatru (turnee ale trupelor/teatrelor, piese de succes, actori sovietici, regizori, prezentarea teatrului sovietic ca un model de urmat) dar și informații despre teatrul local (de la date despre spectacolele care vor avea loc până la informații despre piesele care au fost sau care urmează să fie jucate pe scena teatrului din anumite localităţi).

In cadrul acestei lucrări urmărim felul în care teatru este prezentat în presa perioadei, ca factor al „pedagogiei" comuniste (era considerat, după film, principal mijloc de propagandă comunistă, loc socio-cultual de referinţă, factor cu rol semnificativ în educaţia civică, formă de petrecere a timpului liber). Deloc întâmplător, datorită acestor caracteristici, presa a manifestat interes faţă de primele manifestări al acestei instituţii culturale de referinţă.

Între articolele din 1947 și cele din 1948 (din „România Viitoare") legate de activitățile culturale desfășurate nu se constată o ruptură. Informațiile despre realizările culturale au rolul de a legitima regimul. Sunt prezentate reușitele din URSS în domneiul cultural, reuşite care sunt date ca exemplu, care vor să arate schimbarea. Aceste informații le găsim în toată perioada studiată. Există, în „România Viitoare", rubrici dedicate pieselor care urmau să fie prezentate. Critica pieselor, aproape insesizabilă în 1947, devine din ce în ce mai intensă în anul următor. Alături de această ne sunt prezentate actele pieselor şi actorii participanţi. În schimb, ziarul Scânteia nu manifestă un interes deosebit pentru activităţile culturale. Acestea apar sporadic şi

[2] „Muncitorimea sibiană și-a manifestat sentimentele de prietenie față de popoarele sovietice", în *România Viitoare*, 8 noiembrie, 1947, Anul IV, Nr. 201, p. 2)

[3] Dinu Negreanu, „Problemele învăţământului artistic", în *Viaţa Românească*, Revistă a societăţii scriitorilor din România, Editura pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, Anul I, Nr. 1, iunie 1948, p. 204 , pdf, http://digitool.dc.bmms.ro:1801/view/action/singleViewer.do?dvs=1462385984212~862&locale=en_US&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&application=DIGITOOL-3&forebear_coll=1574&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

cele mai multe sunt dedicate tearului de stat. Referinţele la brigăzile artistice sunt destul de reduse în „Scânteia”.[4]

În „România Viitoare” (1948) găsim schiţată bogata activitate a teatrului din Sibiu, dar nu lipsesc referinţele legate de activităţile culturale ale muncitorilor (de exmplu propaganda realizată de muncitorii fabricii „Hemper şi Scherer” care s-au dus în comuna Veştem ca să vorbească despre Manifestul program şi Proiectul de Constituţie[5]; aceste activităţi cuprindeau poezii, monologuri, coruri). Tot acum va lua naștere teatrul pentru copii. Din octombrie 1948 apare o rubrică dedicată culturii numită *Șantier Cultural.* În cadrul acesteia este tratat atât teatrul cât și filmul. Acest an, reprezintă momentul în care populaţia primeşte acces la informații despre scriitorii sovietici, premiere ale operelor din URSS și despre personalități marcante ale culturii.

Din 1 mai 1949, revista „România Viitoare” își va schimba numele în „Lupta Sibiului”. Se observă creşterea numărului de articole în cadrul rubricii *Șantier Cultural.* Se dorește realizarea de spectacole care să cuprindă toate vârstele. În acest sens se realizează spectacole pentru copii, în urma cărora se discută pentru a vedea ce îi interesează „Astăzi când teatrul nu mai este numai un divertisment și un mijloc de siestă comodă pentru clasa avută, ci un bun educativ al întregului popor-copii, adulți și bătrâni- spectacolele pentru copii ar trebui lărgite și popularizate, ca și cei mici să se bucure de cunoașterea literaturii dramatice prin care lupta de clasă și eforturile clasei muncitoare prezentate în forma unor scene scurte, ce interesează auzul și văzul sunt mai ușor înțelese și reținute[6]." Acest an abundă în informații despre viața culturală; alături de informațiile despre teatru și film avem bine descrise activitățile căminelor culturale, operele din URSS, adunări și alegeri realizate în cadrul teatrului, activitatea cenaclului literar, muzică, personalități de cultură sovietice, program de radio.

Teatrul este destinat, conform tardiţiei dar şi intereselor ideologice, pentru populație, iar ideile transmise de operele puse în scenă trebuie să corespundă preocupărilor lor. Prin intermediul lui se dorește culturalizarea maselor. De aceea, echipele teatrului, încep să se implice în activități culturale „Întreg colectivul Teatrului de Stat din Sibiu a luat hotărârea de a contribui la buna reușită a serbărilor populare...cu prilejul <<Zilei Scânteii>>, manifestându-și astfel încăodată sentimentele de strânsă solidaritate cu clasa muncitoare a cărei exponentă strălucită este <<Scânteia>>, organ central al partidului muncitoresc român....Direcția Teatrului de Stat din Sibiu a repartizat 24 de artiști la diferite interpinderi industriale din Sibiu, ca îndrumători artistici permanenți, care se vor deplasa de îndată la fața locului pentru a lua

[4] „Săptămâna trecută, Teatrul Confederaţiei Generale a Muncii de sub conducerea tov. Aurel Ion Maican şi Sandu Eliad şi-a deschis porţile, iar premierea „Cântecului muncii”-primul spectacol al ansamblului muncitorilor artişti- a constituit pentru viaţa teatrală a Bucureştenilor o adevărată senzaţie. În special, obişnuiţii premierelor bucureştene, critici, oameni de teatru, intelectuali <<rafinaţi>> au făcut ochii mari; relizarea este cu adevărat unuică în istoria teatrului românesc. Dar ceeace a surprins în primul rând pe toţi aceşti specialişti în ale teatrului e faptul că asemenea realizare e opera muncitorimii. Chiar şi acei intelectuali burghezi care n’au împărtăşit punctul de vedere reacţionar după care prezenţa clasei muncitoare în câmpul artei ar însemna o degradare a acesteia, au mărturisit că nu se aşteptau la o asemnenea surpriză. ” (Traian Şelmaru, „Ansamblul Conferinţei Generale a Muncii”, *Scânteia*, 20 nov 1947, seia III, An. XVI, Nr. 979, p.2)

[5] *România Viitoare*, 4 aprilie 1948,Nr. 67, An V, p.5

[6] „Matineurile pentru copii ale Teatrului Poporului”, în *România Viitoare*, 29 ianuarie 1949, An VI, Nr. 22, p.5

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

contact cu echipele muncitorești, contribuind astfel și pe această cale la buna reușită a sărbătorii <<Zilei Scânteii>>[7]

Dacă anul 1950 încă mai păstrează ideea alocării unui spațiu relativ mare articolelor culturale (este vorba de ziarul „Lupta Sibiului"), acest lucru se va schimba în 1951 și 1952, când problemele agricole sunt pe primul plan (presa abundă de informații referitoare la gospodăriile agricole colective). Instituțiile de artă din Sibiu (dar nu numai) au avut un rol important în cadrul campaniilor electorale, atât prin spectacole ținute în interiorul caminelor culturale, cât și prin vizite la comunele din apropiere; piesele prezentate aveau rolul de a arăta diferența dintre regimurile din trecut (regimul exploatator burghezo-moșieresc)[8] și regimul actual. Acest articol ne arată rolul pe care teatru îl avea în propagarea ideilor partidului. Nu lipsesc criticile atunci când operele nu corespund ideologiei. Este cazul Teatrului de Stat Maghiar din Sf. Gheorghe, care venind în turneu la Sibiu, se afirmă că „ Trebuie să remarcăm slaba orientare ideologică a colectivului Teatrului de Stat din Sfântul Gheorghe precum și o simțitoare slăbiciune în privința îndrumării artistice, mai precis, o slabă calificare profesională a direcției de scenă. Sugerăm în încheiere colectivului Teatrului de Stat din Sfântul Gheorghe o alegere mai atentă a repertoriului în sensul specificului regiunii pe care îl vizitează acesta în turneele sale[9]."

Deşi informaţiile despre brigăzile artistice sunt aproape absente în „Scânteia", în anul 1952 avem câteva articole dedicate teatrului de stat.

Anul 1953 corespunde morții lui Stalin. Acest eveniment generează principalele articole din presa vremii. Memoria lui Stalin este cinstită și de către ansamblul teatrului sibian. Pe parcursul acestui an, cultura va avea locul ei în presa sibiană, fără a mai constata existența unor rubrici culturale. Avem informații bogate despre concursurile dintre diferite echipe regionale, despre organizarea festivalului de teatru, precum și despre activitățile culturale desfășurate pentru sprijinirea campaniilor agricole.

Culturalizarea satelor, deşi are un rol important în această perioadă, nu este bine documentată în presa bucureşteană. Articolele referitoare la acet aspect sunt sporadice[10]

---

[7] „Contribuția artiștilor Teatrului de Stat din Sibiu la sărbătorirea "Zilei Scânteii" în *Lupta Sibiului*, 11 septembrie 1949, An I, Nr. 35, p. 4

[8] „Activitatea instituțiilor de artă și cultură din Sibiu în cadrul campaniei electorale", în *Lupta Sibiului*, , 8 decembrie 1950, An. II, Nr. 418, p. 2

[9] D. Voina, „Turneul Teatrului de Stat Maghiar din Sf. Gheorghe la Sibiu", în *Lupta Sibiului*, 30 ianuarie 1950, An. II, Nr. 150, p. 2

[10] „Munca culturală de masă la sate este o parte integrală a activităţii ideologice desfăşurate de organizaţiile de partid. Ea contribuie la educarea comunistă a colectiviştilor, întovărăşiţilor, ţăranilor muncitori, etc., la atragerea ţărănimii muncitoare pe făgaşul socialismului. În vederea îmbunătăţirii muncii culturale de masă la sate, birolul Comitetului Regional de Partid Stalin a analizat de curând într'o şedinţă felul în care se desfăşoară această muncă în perioada iernii…Hotărîrea luată la sfârşitul şedinţei prevedea o serie de măsuri care dacă vor fi aplicate cu preocuparea de a lichida lipsurile semnalate, vor duce la creşterea calitativă a muncii culturale de masă la sate....Pentru îmbunătăţirea conţinutului şi calităţii repertoriului echipelor culturale săteşti, organizaţiile de bază vor atrage în această muncă intelectualitatea satelor, iar interprinderile care patronează gospodării colective vor trimite periodic instructori de jocuri populare, de teatru, dirijori, etc. Specialiştii dela teatrele de stat şi dela Filarmonicele din Oraşul Stalin şi Sibiu, vor fi trimişi să ţină prelegeri în faţa echipelor artistice despre diferite

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Teatrul sovietic, model pentru teatrul românesc al perioadei comuniste, este un exemplu de urmat. Importanța teatrului sovietic pentru dezvoltarea celui românesc este prezentată în mai multe rânduri în presă. Apar informații despre brigăzile artistice de agitație. Conform acestora, ,,Brigada de agitație se deosebește de ansamblurile artistice mari prin aceea că ea se poate manifesta la locul de muncă și are scopul bine definit de a generaliza noul și a combate operativ lipsurile. Ea poate să-și schimbe programul săptămînal sau imediat ce se ivesc fapte demne de a fi popularizate precum și lipsuri în întreprindere, lipsuri care nu trebuie să-i scape. O condiție esențială pentru a putea să-și atingă scopul este aceea ca brigada să fie formată din adevărați agricultori, care să se bucure de stima și respectul oamenilor muncii și care în producție au o comportare exemplară. De asemenea critica trebuie făcută cu spirit de răspundere, să fie obiectivă, să vizeze fapte concrete, să evite generalitățile. Așa trebuie înțeleasă activitatea unei brigazi artistice de agitație și nu ca un simplu mijloc de distracție. ”[11] Din acest moment, termenul de ,,Brigadă de agitație'' este folosit tot mai des în articolele destinate propagandei teatrului.

Lipsa activității artistice este criticată, datorită rolului educativ pe care teatrul îl avea în perioada respectivă. De aceea ,,Este necesar să se reorganizeze formațiile artistice desființate, să organizeze altele noi și să se ia în serios problema repertoriilor. Un repertoriu vechi nu mai prezintă nici un interes pentru spectatorii care l-au mai văzut sau ascultat odată.”[12]

Teatrul de amatori capătă un interes tot mai mare, apar articole dedicate repertoriului acestuia.[13] Rolul Teatrului de Stat în pregătirea formațiilor de amatori este evidențiat în mai multe rânduri în cadrul articolelor. Printre acestea se numără și un articol referitor la Festivalul de teatru de amatori din 1958, în care se specifică: ,, Un merit este și al Teatrului de stat Sibiu, care a pus la dispoziție, regizori pricepuți, cu dragoste de muncă, față de formațiile de amatori.”[14] Tot în cadrul acestui articol sunt criticate sau lăudate echipe de amatori din diferite regiuni.

Avem informații despre existența unor trupe de amatori mixte (tineri români și sași) care, conform articolului au fost un succes încă de la prima apariție.[15]

Anul 1960 este sărac în articole culturale, informaţiile despre brigăzile artistice sunt aproape inexistente. Cu toate acestea găsim în ,,Scînteia”un articole despre artiştii amatori din Complexul C.F.R.-Titu. În cadrul articolului se afirmă că: ,,La Complexul CFR Titu activează două formaţii artistice. Prima este a Atelierului de Zona C.F.R.-Titu care, după succesele

probleme de artă şi cultură. (N. Mocanu ,,Activitatea culturală de massă la sate în atenţia biroului regional de partid”, *Scânteia*, 22 februarie 1953, An XXII, Nr. 2590, p.2)

[11] ,,Să reactivizăm brigăzile artistice de agitație” în *Flacăra Sibiului*, 23 iulie 1955, An XII, Nr. 2533, p.1

[12] ,,Să reactivăm echipele artistice de amator și să îmbogățim conținutul programelor lor” în *Flacăra Sibiului*, 22 septembrie 1956, An.XIII, Nr. 2652, p.2

[13] George Stoicescu, ,,Teatrul de amatori și repertoriul*”* în *Flacăra Sibiului*, 24 aprilie 1957,An XIV, Nr. 2712, p.2

[14] Nicolae Suciu, ,,Festivalul bineal de teatru de amatori I.L.Caragiale*”* în *Flacăra Sibiului*, 13 septembrie 1958, An XV, Nr. 2856, p. 2

[15]C. Crețu, ,,Un teatru de amatori în dialect săsesc, la Cisnădie*”* în *Flacăra Sibiului*, 18 ianuarie 1958, An XV, Nr. 2788, p.2

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

obţinute cu piesa <<Răzeşii lui Bogdan>>, se pregateşte intens pentru a pune în scenă <<Vlaicu şi feciorii lui>> de Lucia Demetrius. Rolurile principale sunt interpretate de tîmplarul Nicolae I. Nicolae, de contabila Popeacu Irina şi de lacătuşul Sotir Andrei. Pregatirile pentru punerea în scenă a acestui spectacol se fac sub conducerea lui Băcanu Cristache, maistru, care a regizat şi piesa <<Răzeşii lui Bogdan >>.

Cealaltă echipă artistică, din care fac parte elemente talentate, ca ing. Neacşu Ioan de la sectia L.10 C.F.R.-Titu, montatorul Stanciu Nicolae, operatoarea Ivancea Cornelia, Petre Stefana, Chițu Constantin şi alţii, pregatesc punerea în scenă a piesei <<Mielul turbat>> de Aurel Baranga''[16]

Din 1961, încep să apară sporadic articole, acestea se referă la concursurile brigăzilor artistice şi la importanţa acestora în interprinderi pentru popularizarea lipsurilor şi a unor metode de lucru eficiente. În decursul anului următor activitatea teatrală este mai detaliată în cadrul presei. Principalele teme cuprind informaţii despre participarea la festivalul de teatru de amatori, cu rol însemnat în educarea maselor şi despre activităţile din interprinderi sau piesele care se joacă în cadrul acestora. Un astfel de exemplu este piesa ,,Daca vei fi întrebat" de Dorel Dorian, piesă care trebuie să arate atât lupta muncitorilor în 1944 pentru victoria insurecţiei armate, dar şi acţiunile familiei Roznovanu care ajunge pâna la crimă pentru a-şi menţine poziţia socială.[17]

În 1963 aflăm despre un concurs, în cadrul căruia ,,Ca o trăsătură a concursului, trebuie remarcat faptul că s-a urmărit indeaproape promovarea lucrarilor ce aparţin unora dintre compozitorii locali."[18] Un alt articol, din 1964, ne prezintă importanţa teatrului de amatori comparând cu teatrul de stat ,,În cadrul desfăşurării revoluţiei culturale din ţara noatră, mişcarea artistică de amatori îşi manifestă activitatea pe un front tot mai larg....De la concurs la concurs, nivelul calitativ al programelor prezentate de ele este în continuu progres....pentru stimularea mişcării artistice de amatori, forţele scriitoreşti importante din ţara noastră participă activ la îmbogăţirea repertoriului teatrului de amatori. Acest repertoriu, fiind axat pe teme de strigentă actualitate, dă posibilitatea echipelor de teatru din interprinderi, instituţii, G.A.S., să contribuie efectiv la educarea maselor de salariaţi...Teatrul de stat e o inatituţie cu actori profesionişti, care prin repertoriul său se integreaza în ansamblul activităţii culturale a oraşului. El satisface deci în primul rînd dorinta spectatorilor. Cu teatrul de amatori însă lucrurile stau altfel. El are menirea să înmănuncheze toate elementele talentate dintr-o interprindere şi să prezinte spectacole care să vizeze probleme specifice ramurei economice respective, producţiei interprinderii."[19]

Tot în acest an, în ,,Scînteia" găsim o informaţie despre formaţiile studenţeşti la care au participat şi 2000 de artişti amatori[20]

---

[16]Nicolae Vasilescu, ,,Pe scenă artişti amatori'', în *Scînteia,* 3aprilie 1960, An XXIX, Nr. 4799, p. 1
[17]Rontea Maria, ,,Un spectacol al artiştilor amatori'', în *Flacăra Sibiului,* 9 iunie 1962, An XIX, Nr. 3244, p.3
[18]Marin Niţă, ,,Artişti amatori la concurs'' în *Flacăra Sibiului*, 17 aug 1963, An XX, Nr.3368, p.3
[19] ,,Mai multă grijă mişcării artistice de amatori *''*, în *Flacăra Sibiului*, 4 martie 1964, An XXI, Nr. 3424, p. 2
[20] Agerpres , ,,Spectacol de gala prezentat de formatii artistice studentesti'', în *Scînteia*, 5mai 1964, An XXXIII, Nr. 6247, p. 1)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Interviurile de istorie orală sunt cele care întregesc tabloul creat de informaţiile generate de presă. In cadrul realizării acestora m-am axat pe întrebări legate de petrecerea timpului liber, insistând pe impotanţa instituţiilor teatrale şi contactele cu trupe de amatori ale persoanelor intervievate. Persoanele cu care am purtat discuţii nu au avut contact cu trupele de amatori dar erau conştiente de existenţa acestora. In cadru acestui studiu voi prezenta o parte din conversaţiile avute cu trei doamne. Motivele invocate pentru neparticiparea la reprezentaţiile teatrale sunt diverse. Una dintre persoane (este vorba de doamna Frăţilă Ana, din Cut, Jud. Alba, născută în 1937) a invocat ca motiv banii.

,, I : Vă amintiți ce fel de piese se jucau ?

R : Dacă nu am fost numa de două ori nu mai știu. Nu știu ce piese…dacă am văzut ceva piese. Erau dăștia mai…cu Papaiani, cu …nu știu ce piese mai avea și ăsta. Mai trăiește încă Papaiani[21]. E artist. N-am prea fost la teatru și la….foarte rar…. Decât casa si serviciul, casa și serviciul. Asta o fost…Am fost în muzeul satului o dată de două ori.

I : La teatru nu vă duceați datorită programului de muncă sau datorită banilor ?

R : Păi nu aveam nici bani. La noi era criza banilor atuncea. Noi dacă ne duceam la o cofetărie, rar mergeam la o cofetărie să mâncăm o înghețată sau o prăjitură. Foarte rar. Luam câțiva. Ne duceam cu bănuți mărunți, ne cumpăram câte un covrig, doi și îi mâncam, așa… Sau luam câte un suc, un pahar de suc. De ală, că era ăla…se făcea cu sifon stii ? avea mașinărie și dădea drumul la robinet și punea un păhărel de sirop și restul ne turma sifon. Ne făcea și câte unul dăla. În tot cazul a fost greu în perioada aia, când eram noi mai mici. Nu era așa…

I : Vă amintiți dacă se făceau spectacole în școală ?

R : Numai chiar serbătile le făceam. Când era sfârșit de an sau așa ceva. Dar restul nu prea.

I : Ați fost vreodată la teatrul de păpuși ?

R : O fost și teatru de păpuși dar nu ne-am prea dus. Nu aveam bani și apoi dacă na. Se făcea așa cu școala cu clasa mergeam câteodată, dar rar, când era așa ceva mai deosebit, mai pentru copii, pentru vârsta noastră. Dar foarte rar. Nu am fost să știi. Nu îmi mai amintesc….Eu cum eram cu serviciul, lucram la magazin și dimineața și după masa program …daia nici nu ne prea duceam . Din cauza programului renunțam. Că dacă te duceai la teatru trebuia să te duci mai devreme și noi daca mergeam la servici de la 4 până la 8 seara nu puteam. Făceam de dimineața o serie de ore, un program și după masa altul. Eram și în ture, știți eram ..una lucra de dimineața, o săptămână așa una așa și restul venea pe rând la fiecare să lucreze programul ăsta și dimineața și după masa. Patru dimineața, patru după masa ca să facă 8 ore. In tot cazul o fost destul de greu, o fost rau… ‘’

Din cadrul unui alt interviu reiese că biletul la teatru era foarte ieftin şi accesibil populaţiei (este vorba de doamna Aurelia Carson, din Mohu, jud.Sibiu, născută în 1957)

,,R : Păi sigur că ne duceam, mai mult ca acuma. Şi la film şi la teatru ne duceam şi la film aoleu cat ne mai duceam era 3 lei biletul. La început o fost 50 de bani...foarte ieftin şi

[21]Este vorba de actorul Sebastian Papaiani

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

accesibil. Totul era ieftin şi accesibil să şti. Numa în ultimul timp...deci a fost mult mai bine pe vremea lui Ceauşescu. Oricine ţi-ar spune contrariul minte sau fabulează.

I: Vă amintiţi ce piese de teatru erau?

R:Erau elea mai clasice. Şi la balet mergeam şi erau destea de muzică populară...cântăreţi. Făceau spectacole. Şi de muzică uşoară

I: Unde erau susţinute aceste spectacolele?

R: Da nu mai stiu...în săli. Pe la sala Thalia, în anumite săli. Şi estea de teatru erau estea clasice mai mult. Erau şi opere şi operetă, era balet, teatru. La teatru, la teatru te îmbrăcai oficial. Deci te îmbrăcai nu ca acuma să te duci în blugi. La teatru era aproape o paradă a vestimentaţiei. Bărbaţii în costum...Şi la Împăratul Romanilor dacă te duceai tot aşa te îmbrăcai...ca la nuntă. Aşa elegant, de gală

I: Aţi avut trupe de amatori la locul de muncă?

R: Prin interprinderi poate, la noi nu a fost. Pai la noi poşta avea foarte mult de lucru şi noi eram împrăştişti aşa în. Nu ne întâlneam toti la o lalta decat asa la...

I: În ziare se scria despre piesele de teatru care erau susţinute sau concursuri ale artiştilor?

R : Păi…scria dar nu mai ştiu….nu mai ştiu…era aşa un pic exagerate…bau bau Ceauşescu, România. Era un pic umflate, aşa bombastice… da era ca o lozincă de care noi eram sătuli…cel mai fain a fost ăsta Cenaclul Flacăra cu Adela Păunescu că mergea din oraş în oraş şi erau foarte faine. Aşa nu aveai voie să faci orice spectacol sau orice mai şti…erau totuşi îngrădite. Deci îţi spun nu a fost ok că îngrădeală aşa…da o fost mult mai bine şi mai frumos. Erau vremurile mai liniştite şi aveai siguranţa zilei de mâine….aveai siguranţa serviciului şi a zilei de mâine şi aveai o siguranţă şi la bătrâneţe… ‘’

Ultimul interviu a fost realizat cu doamna Preda Camelia, din Jud. Sibiu, născută în 1961. La întrebarea dacă se ducea la teatru, aceasta mi-a răspuns :

,, R: Nu aveam timp...şi nici nu mă încânta în mod deosebit...în general nu. Cu serviciul care îl aveam nu mai îmi ardea să merg undeva, să ies...cum vezi ies foarte rar din casă.

Mă mai uitam la teatru la televizor. Ştii, pe vremea lui Ceauşescu erau în fiecare săptămână era…teatru tv. Şi acolo erau piesele clasice...erau Gaiţele, erau Titanic Vals în ecranizarea strictă a scenariului. Sau piese care erau cu actori vechi nu tot felul de modernisme...piesele lui Cehov iara le dedeau la televizor, deci piesele de teatru date la televizor le vedeam. La teatru nu ştiu daca am fost de două ori şi nu aş putea să îţi spun ce am văzut. Nu mai ţin minte.

I: Era accesibil să mergi la teatru?

R: Teatrul da, da era accesibil. La teatrul de stat, teatrul de stat aşa îi zicea tot în aceeaşi clădire veche erau piesele de teatru care...na de la clasici. Acuma după revoluţie…estea mai moderne şi aşa...în rest erau piese clasice.

I: Cum era prezentat teatrul în ziarele din perioada comunistă?

R: Pai erau estea...paginile culturale, dar erau puţine. Doar dacă era vreo premiera sau ceva de genul ăsta. Nu să spună exact ce şi cum. În ziarele de atunci prea puţin se punea accentul pe estea. Toate erau cu Ceauşescu, cu realizările, cu economie cu vizitele....rubricile de teatru

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

sau de spectacole erau foarte mici şi aşa fugitive. Anunta că la teatrul Odeon din București de exemplu se joacă piesa de teatru nu ştiu care. Deci erau mai mult anunţuri din estea nu să îţi spuă că vai ce spectacol bun. Poate în estea strict de teatru. Revistele de teatru, de cultură, s-ar putea să fi fost scris mai mult. Dar în ziarele estea zilnice mult prea puţin. Ca şi la cinematografe. Rulează filmul cutare de la ora cutare, la cinematograful cutare. Şi teatrele la fel…. aşa cu programul teatru cutare, cu piesa cu matineu sau mai ştiu eu ce. Din 66, 65' o venit ăsta la putere şi până în 89 a fost numai despre el şi despre realizările comuniştilor.

I: Ce aţi putea să îmi spuneţi despre trupele de amatori?

R: Mai erau trupe de teatru, de revistă, dar na...puneau în scenă eu ştiu dacă piese. Asta înainte să vină Ceauşescu la putere şi poate şi după mai puţin. Era teatrul de amatori de la Piatra Neamţ parcă. Ceva de genu ăsta sau teatrul de tineret de la Piatra Neamţ. Dupăia tot ce a fost ansamblu , era Ansamblul Muncitoresc nu ştiu cum… se axa numai pe poezii, cântece patriotice şi aşa. Mai puţin scenete. Dacă erau scenete erau aşa din estea mai scurtuţe cu rol educativ cică. Erau la Casa Armatei că am lucrat la Spitalul Militar. La Casa Armatei era Ansamblul Armatei care avea corul. Aveau şi la Spitalul Militar cor şi atât şi tot aşa lălăiai şi recitai poezii patriotice în zilele de sărbătoare. Dar noi nu am participat. La Casa Armatei cred că aveau şi un ansamblu de dansuri populare şi totul se axa pe muzica popular, dansuri populare şi cîntece patriotice şi eroice şi mai ştiu eu ce. Si poezii la fel.

In concluzie, prin intermediul presei putem observa creşterea interesului manifestat de către structurile statului pentru promovarea acestui instrument al propagandei comuniste. Susţinerea activităţilor desfăşurate de către muncitori, dar nu oricum, ci pe linia ideologiei comuniste este foarte vizibilă. Brigăzile artistice au o importanţă deosebită în propagarea ideilor comuniste, de aceea acestea sunt indeaproape urmărite, actorii amatori sunt cei care au contact şi pot influenţa persoanele din jurul lor. Presa reflecta această perioadă a afirmării artiştilor amatori, chiar dacă nu este bine reprezentată în toată perioada studiată.

BIBLIOGRAPHY:

Flacăra Sibiului, 23 iulie 1955, An XII, Nr. 2533
Flacăra Sibiului, 22 septembrie 1956, An.XIII, Nr. 2652
Flacăra Sibiului, 24 aprilie 1957, An XIV, Nr. 2712
Flacăra Sibiului, 18 ianuarie 1958, An XV, Nr. 2788
Flacăra Sibiului, 13 septembrie 1958, An XV, Nr. 2856
Flacăra Sibiului, 9 iunie 1962, An XIX, Nr. 3244
Flacăra Sibiului, 17 aug 1963, An XX, Nr.3368
Flacăra Sibiului, 4 martie 1964, An XXI, Nr. 3424
Lupta Sibiului, 11 septembrie 1949, An I, Nr. 35
Lupta Sibiului, 30 ianuarie 1950, An. II, Nr. 150
Lupta Sibiului, , 8 decembrie 1950, An. II, Nr. 418

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Mihnea Gheorghiu, *Cuvânt înainte,* în *Teatrul românesc contemporan 1944-1974,* București, Editura Meridiane, 1975

România Viitoare, 8 noiembrie, 1947, Anul IV, Nr. 201

România Viitoare, 4 aprilie 1948,Nr. 67, An V

România Viitoare, 29 ianuarie 1949, An VI, Nr. 22

Scânteia, 20 nov 1947, seia III, An. XVI, Nr. 979

Scânteia, 22 februarie 1953, An XXII, Nr. 2590

Scînteia, 3aprilie 1960, An XXIX, Nr. 4799

Scînteia, 5mai 1964, An XXXIII, Nr. 6247

Viaţa Românească, Revistă a societăţii scriitorilor din România, Editura pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, Anul I, Nr. 1, iunie 1948.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

ABOUT TIMOTEI CIPARIU AS A POET

Simona Oarga (Pintea)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: *Among the expressions of Cipariu's creative spirit, a special place is held by literature. His talent as a writer concentrated in four directions of creation: poetry, memoirs, oratory and journalism. Each field mentioned before refines and at the same time, completes Timotei Cipariu's encyclopedic personality.Within the literary realm, poetry is the first path that Timotei Cipariu treads in; poetry is a short, but important and edifying chapter of his dogged and rich activity. This study is intented to be an introduction to Cipariu's poetic creation in order to outline the fundamentals of his poet profile. Although the poetic grace of Cipariu manifested during his lifetime, among the generation of 1848s eclipsed by Andrei Mureşianu, Cipariu's position as a poet remains little known for a long time. A huge step in recovering the poet from Blaj is represented by the appearance in 1976 of the volume Poezii - edition guided by Nicolae Albu, who brings together both the poems already known and other unique poems; this edition opens the possibility of a systematic evaluation of Cipariu's poetic works. From this point of view, the present study contributes not only to the recovery of the poet Timotei Cipariu, but also of an era which meant an important step towards the development of the Romanian literature.*

Keywords: poet, romance, folklor, poetic, style, language

Introducere

Între manifestările spiritului creator ciparian un loc aparte este ocupat de literatură. Talentul scriitoricesc al lui Timotei Cipariu s-a concentrat în patru direcţii de creaţie: poezie, memorialistică, oratorie şi publicistică (epistolier). Fiecare dintre acestea detaliază şi, în acelaşi timp, întregeşte cunoaşterea personalităţii enciclopedice a lui Timotei Cipariu.

Pe tărâm literar, poezia este cea dintâi cărare pe care Timotei Cipariu păşeşte, fiind un capitol scurt, dar important şi edificator din stăruitoarea şi bogata sa activitate. Studiul de faţă se doreşte a fi o introducere în concepţia şi creaţia poetică ciparianã cu scopul de a contura liniile fundamentale ale profilul său de poet.

În analiza şi prezentarea acestei laturi a personalităţii cărturarului blăjean avem în vedere cele două direcţii de manifestare: pe de o parte *creaţia poetică* revelată în etape succesive ce culminează cu apariţia în 1976 a volumului *Poezii* îngrijit de Nicolae Albu[1], iar pe de altă parte *critica poetică* exprimată în *Elemente de poetică, metrică şi versificaţiune*[2], secondate de

[1]Timotei Cipariu, *Poezii*. Îngrijirea ediţiei, antologie, prefaţă şi note de Nicolae Albu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976.

[2]Toate trimiterile şi citatele din *Elemente de poetică, metrică şi versificaţiune* sunt după ediţia Stelei Toma, variantă mai accesibilă şi actuală ca limbaj, reprodusă în Timotei Cipariu, *Scientia litterarum*. Ediţie, prefaţă,

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

preocuparea pentru folclorul naţional. Aceste direcţii se completează şi se clarifică reciproc conducând la conturarea clară a profilului poetului Timotei Cipariu într-o dublă perspectivă: concepţia despre poezie şi, în acelaşi timp, exprimarea poetică.

Timotei Cipariu – teoretician al artei poetice

În anul 1860, Timotei Cipariu tipărea la Blaj *Elemente de poetică, metrică şi versificaţiune*, o lucrare care după structură şi conţinut ne invită parcă la a o considera un manual menit să iniţieze tinerii învăţăcei blăjeni în arta poetică. Cercetătoarea Stela Toma pare să contrazică ipoteza unui simplu manual atunci când exclamă: „Dacă aceasta este „cărticică" pentru elevi – un op plin de citate în limba latină şi greacă, în alcătuirea căreia concură peste 200 de izvoare, nume şi opere celebre, din antichitate până în zilele pe care autorul le trăieşte – nu e de mirare că şcolile blăjene au dat atâţia cărturari de marcă ce-aveau să se înveşnicească spre gloria culturală naţională"[3] şi consideră *Elementele* cipariene „acest întâi al nostru manual mai dezvoltat de poetică"[4]. Cu toate că nu e unică[5] în peisajul cultural românesc al veacului al XIX-lea, totuşi este etichetată, în repetate rânduri, ca fiind „prima lucrare mai amplă de teorie literară din disciplina de specialitate de la noi"[6], ca „cea dintâi «oglindă» a poeziei româneşti, privită în totalitatea ei, diacronic şi sincronic"[7] sau ca „un adevărat tratat de teorie literară"[8]. Dincolo de aceste aprecieri ni se dezvăluie ca fiind o abordare a poeziei dintr-o dublă perspectivă: internă şi externă sau a naturii şi a formei: „vom trata, în Partea I de partea internă, iar întru a II-a de partea externă a poeziei, – sau de *natura* şi de forma ei, împărţindu-le în mai multe capete, după cum va cere obiectul"[9]. Trecând peste aspectele legate de caracterul său de manual, structural, ştiinţific sau pedagogic, reţinem faptul că lucrarea este importantă deoarece ne relevă, pe lângă seriozitatea cu care Timotei Cipariu înţelegea să conceapă o operă, viziunea acestuia despre poezie şi despre poet.

În concepţia ciparianâ „poezia e una din cele mai nobile caractere ale oamenimei"[10], iar nobleţea sa este dată de gradul de talent şi progres intelectual al fiecărui popor: „cu cât vreun popor e dotat mai cu mari talente ale mentei, cu atât şi poezia-i mai domestică, mai nobilă, mai

micromonografii, comentarii, note enciclopedice, glosar, indici, bibliografie de Stela Toma, Bucureşti, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Institutul de Istorie şi Teorie literară „G. Călinescu", 2004.

[3] Stela Toma, *Notă* la Timotei Cipariu, *Elemente de poetică, metrică şi versificaţiune*, în Timotei Cipariu, *Scientia litterarum*. p. 4.

[4] *Ibidem.*

[5] Mai curând aceasta se înscrie în şirul lucrărilor destinate studiului regulilor poetice surprinse pentru început de Ienăchiţă Văcărescu în *Observaţii sau băgări de seamă asupra regulilor orânduielile gramaticii româneşti* (1787), apoi în *Cursul de poezie generală* (...) a lui Ion Heliade Rădulescu, sau mai târziu *Manualul de poetică română* a lui Ionescu-Gion, vezi Valeriu Nițu, Traian Vedinaș, *Timotei Cipariu arhetipuri ale permanenței românești*,Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1988, p. 207.

[6] Vezi Timotei Cipariu, *Scientia litterarum*, p. 445.

[7] Valeriu Nițu, Traian Vedinaș, *Timotei Cipariu arhetipuri ale permanenței românești*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1988, p. 206.

[8] Mircea Popa, *Timotei Cipariu, ipostazele enciclopedistului*, Editura Minerva, Bucureşti, 1993, p. 111.

[9] Timotei Cipariu, *Elemente de poetică, metrică şi versificaţiune*, p. 13.

[10] *Ibidem*, p. 12.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

armonică şi mai cu bun-gust”[11]. În încercarea de a o defini şi explica, Cipariu aseamănă poezia cu persoana umană perfectă. La fel cum omul este alcătuit din suflet şi trup aflate într-o unitate desăvârşită, tot aşa şi poezia „stă de o parte din suflet şi spirit, de alta din corp şi formă, într-o armonie deplină între sine. Partea internă sau sufletul sunt cugetele, iar spiritul – ideile – partea externă sau corpul sunt cuvintele, iar forma lor ritmul. Precum în figura omenească, cându-i lipseşte sufletul, lipseşte partea principală; aşa şi în poezie, cându-i lipseşte internul, oricât de simetric să-i fie externul, lipseşte ceea ce e mai esenţial. Cuvinte frumoase, bine formate şi ţesute după măsură, ritm şi simetrie ordonate, de sine nu fac poezie, cum statua de marmură sau de elefant nu face om, chiar din mâna lui Fidias sau a lui Canova să fie purcese”[12].

Timotei Cipariu se dovedeşte un fin cunoscător atât al stării poeziei universale cât şi al celei româneşti. Faţă de aceasta din urmă remarca: „Şi românii au poezie populară, – iar cea literată încă numai se începu, şi mult are încă de a se lupta, până să ajungă la gradul de a putea intra în linie cu a surorilor latine”[13], care în opinia lui Valeriu Nițu şi a lui Traian Vedinaş este echivalentă cu„o afirmare deplină, în unitate şi organicitate a stării poeziei româneşti de la mijlocul veacului al XIX-lea, nu numai în ceea ce priveşte versificaţia, ci şi dimensiunea axiologică, selecţia versurilor fiind reprezentativă şi în planul estetic”[14].

Această radiografie realistă a stării poeziei româneşti este legată de perspectiva mai amplă a literaturii române în general. Posibil inspirat de Aristotel potrivit căruia sunt consideraţi deopotrivă creatori sau poeţi toţi cei care scriu versuri indiferent de subiectul tratat[15], Timotei Cipariu îşi formulează concepţia despre literatura naţională afirmând că „Literatura poporului, preste tot luând, se începe deodată cu întâiele ocupaţiuni literare, nu cu punerea în scris a productelor şi a cugetelor, care poate urma mai târziu. [...] De aste producte literare şi la noi românii s-au aflat şi se află până astăzi foarte multe şi puţine încă sunt culese şi puse în scris”[16]. Cărturarul în sutană indica astfel folclorul naţional ca izvor sau sursă de inspiraţie ce trebuia valorificată deoarece, în concepţia sa, o literatură română modernă nu trebuia creată „ex nihilo”, ci mai degrabă trebuia fructificat fondul existent, cei drept mai mult în stadiu oral decât scris, întrucât/mai ales că folclorul naţional era deopotrivă o creaţie a minţii şi o expresie a spiritului românesc. Prin urmare, Timotei Cipariu se dovedeşte a fi un teoretician al ideilor legate de literatură preocupat să promoveze valorile autohtone pe care le consideră izvoare ale sensibilităţii, raţiunii şi conştiinţei româneşti.

---

[11] *Ibidem*.
[12] *Ibidem*, p. 13.
[13] *Ibidem*, p. 12.
[14] Valeriu Nițu, Traian Vedinaș, *Timotei Cipariu arhetipuri ale permanenței românești*, p. 207.
[15] „[...] îi numesc pe unii creatori de versuri elegiace sau pe alţii creatori de versuri epice, chemându-i «creatori» («poeţi»), nu pentru imitaţia pe care o săvârşesc cu toţii, ci pentru comuna folosire a versului, încât de-ar trata cineva în versuri chiar un subiect medical ori de ştiinţă a naturii, încă i s-ar zice la fel, după datină”, Aristotel, *Poetica*. Studiu introductiv, traducere şi comentarii de D. M. Pippidi. Ediţia a III-a îngrijită de Stela Petecel, Bucureşti, Editura Iri, 1998, p. 66.
[16] *Crestomaţie sau Analecte literare* din cărţile mai vechi şi nouă româneşti tipărite şi manuscrise, începând de la secolul XVI până la al XIX, cu notiţe literare, adunate şi alese de Tim. Cipariu, Blaj, cu Tipariul Seminariului, 1858, p. IX.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Cât priveşte aspectul particular al poeziei literare, teoreticianul literar transilvănean propune elemente sau principii concrete legate de forma, conţinutul, limbajul şi stilul poeziei. Promovează o versificaţie care scoate în evidenţă „gustul său pentru neologism şi claritate terminologică, fără trimiteri, altele decât de sinonimie, către conceptul modern de «structură»”[17]. În acelaşi timp, în ceea ce priveşte poezia populară, pe care o consideră ca fiind o disciplină auxiliară a literaturii, pledează pentru cercetarea, reproducerea şi ajustarea ei, în vederea creării unui stil propriu: „Poezia populară încă şi-a format totdeauna şi la toate popoarele stil propriu, care la popoarele cu limbă armonică şi cu adevărat talent poetic uneori s-a distins prin corectura stilului şi frumuseţe naturală”[18]. Recuperarea şi canalizarea poeziei populare către un stil propriu şi către un loc distinct în cadrul mai larg al literaturii era fundamentată în conştiinţa lui Timotei Cipariu pe calitatea artistică a multora dintre aceste creaţii în care „creatorul anonim sau popular a dat naştere de-a lungul timpului la adevărate nestemate poetice în stare să le ridice pe o înaltă treaptă de realizare artistică”[19].

Timotei Cipariu nu este doar teoretician ci şi un practician al ideilor sale. Încă din 1831, Cipariu începe să culeagă poveşti, anecdote, snoave şi cântece populare pe care le integrează în caietul său, o adevărată comoară scoasă la lumină de cercetătorul Ion Muşlea[20], care-l publică însoţit de un studiu important şi util pentru aprofundarea şi întărirea imaginii lui Cipariu ca promotor al literaturii populare. Caietul cuprindea scurte şi inedite poveşti de 10-20 de rânduri cu tematică diversă menită să reflecte lumea ţiganilor, a vlădicilor şi cătanelor, cât şi lumea animalelor sau a fenomenelor naturale. Bineînţeles, piesa de rezistenţă a caietului, care încununează munca sa, este multitudinea de expresii şi locuţiuni populare în număr de 172 de proverbe şi zicători „realizând prima culegere din Transilvania de acest tip”[21]. Alături de acestea, caietul mai cuprinde ghicitori, toponime şi antroponime specifice zonei Târnavelor ceea ce denotă încă o dată faptul că autorul în discuţie urmărea crearea unei literaturi care să nu fie desprinsă, ci în legătură strânsă cu limba vie a poporului şi a dialectului specific zonei. Eforturile sale în această direcţie sunt susţinute şi de alte manuscrise, de colaborări precum cea cu Ioan Micu Moldovan (*Cimilituri de la M.*), ucenic, prieten şi, la rândul său, iniţiator de culegeri de poezii populare, de îndemnuri către prieteni precum George Bariţ, căruia îi sugerează să facă loc în *Foaia*,al cărei redactor era, unor creaţii precum însemnări de călătorie sau poezii. Istoricul literar, Mircea Popa este de părere că Timotei Cipariu este cel care l-a încurajat şi ajutat pe Nicolae Pauleti să-şi alcătuiască culegerea sa de folclor.

„Poetul nedeclarat”[22]

[17] Valeriu Nițu, Traian Vedinaș, *Timotei Cipariu arhetipuri ale permanenței românești*, p. 207.
[18] Timotei Cipariu, *Elemente de poetică, metric şi versificaţiune*, p. 72.
[19] Mircea Popa, *Timotei Cipariu, ipostazele enciclopedistului*, p. 198.
[20] Ion Muşlea, *Timotei Cipariu şi literatura populară*, în *Cercetări etnografice şi de folclor*. Ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, bibliografie, registrul corespondenţei de specialitate, indice, de Ion Taloş, vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, pp. 65-105.
[21] Mircea Popa, *Timotei Cipariu, ipostazele enciclopedistului*, p. 191.
[22] Nicolae Albu, *Prefaţă*, la Timotei Cipariu, *Poezii*, p. 128.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Nu se putea ca un teoretician al poeticii să nu creeze el însuşi poezii! Cu toate că Timotei Cipariu şi-a exersat şi manifestat harul poetic încă din timpul vieţii totuşi, într-o generaţie paşoptistă eclipsată de Andrei Mureşanu, ipostaza de poet a acestuia rămâne cvasicunoscută timp îndelungat. Aventura sa lirică se petrece, aşa cum însuşi mărturiseşte, cu precădere în tinereţe[23], şi constituie„capitolul cel mai scurt din stăruitoarea şi bogata lui activitate"[24]. Cariera publicistică cipariană debutează deci sub semnul anonimatului. Îl surprindem trimiţându-i prietenului său George Bariţ să-i publice versificările în *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, dar cu somaţia fermă de a nu-i menţiona numele „Ci nu-ţi dau voie să-mi atingi numele nici cît un fir de mac, subt pedeapsă de tăcere de un an de zîle"[25]. Această rezervă de a se lăsa cunoscut ca poet a atras din partea cercetătorilor tot felul de posibile explicaţii. Astfel, unii l-au considerat „un versificator ocazional – uneori îndemânatic şi festiv"[26], în timp ce după alţii a fost socotit prea absorbit în cercetările sale[27]. O altă posibilă explicaţie ar consta în lipsa de convingere cu privire la valoarea literară a poeziilor sale, cunoscută fiind concepţia sa despre poet „La poesie se cere *talent* şi *artă*; de unde se şi zâce cum că poetul se naşte, nu se face. Talentul sau ingeniul poetic [î]l dă natura şi nu se poate suplini prin nici o artă"[28]. Trebuie să admitem nu numai faptul că cercetările sale istorico-lingvistice l-au absorbit din ce în ce mai mult cu trecerea anilor, la fel cum trebuie să recunoaştem că nu lipsa vocaţiei poetice sau concepţia prea ridicată faţă de poet îl conduc către un anumit soi de reticenţă faţă de poezie, ci ideea unei preocupări cu rădăcini prea lumești pentru statutul său de preot, savant sau om de ştiinţă. Luarea în considerare a faptului că era preot, şi nu orice preot ci celibatar, care a avut mereu poziţii importante în mediul scolastic şi bisericesc blăjean, nu numai că întregeşte tabloul celor spuse mai sus, dar ne conduc la o înţelegere mai profundă a atitudinii lui Cipariu. Dacă poezia este considerată, între altele, expresia unei trăiri interioare intense sau a unei experienţe, uneori de natură sentimentală, fără a putea să-i impui cititorului o graniţă de netrecut între ceea ce este imaginar şi ceea ce este real, ne dăm seama ce incidenţă nefericită ar fi putut avea aceasta asupra imaginii unui om cu statutul şi cu demnităţile sale.

În spatele unui pseudonim, uneori o simplă literă, Cipariu publică câteva dintre poeziile sale în volume, cum este cazul *Dramei pastorale*[29] sau în *Foaie pentru minte, inimă şi*

[23]„[...] în tinereţe şi io m-am scăpat de mi-am pierdut timpul cu asemenea jocărie; numai de una-mi pare bine, că, ce s-au tipărit dintr-însele, nu-s semnate cu numele mieu, şi aşa doară voi scăpa şi de această numire încântătoare [de poet]", Timotei Cipariu, *Versuinţii români*, în *Scientia litterarium*, p. 450.
[24] Ion Agârbiceanu, *Versificări de a lui T. Cipariu* în „Unirea", Blaj, an XV, nr. 25 (24 iunie), 1905, p. 209.
[25] Scrisoarea XIV, în *Bariţşi contemporanii săi*. Vol IV. Corespondenţa primită de la Constantin Papfalvi, Simion Mihali-Mihailescu, Timotei Cipariu şi Alexandru Șterca Şuluţiu, coordonatori Ştefan Pascu şi Iosif Pervain. Ediţie de Ştefan Pascu, Iosif Pervain, Ioan Chindriş, Dumitru Suciu şi Ion Buzaşi, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 115.
[26]Timotei Cipariu, *Scientia litterarum*, p. 408.
[27] Ion Agârbiceanu considera că „după ce cărţile începură să se adune în casa lui de profesor şi apoi de canonic, după ce manuscrisele prăvoase, şterse, prinseră a se despătura sub ochii lui încruntaţi, încercările sale în versuri încetară, fără să-i pară rău", Ion Agârbiceanu, *Versificări ale lui T. Cipariu*, p. 209.
[28] Timotei Cipariu, *Elemente de poetică, metrică şi versificaţiune*, p. 3.
[29] Timotei Cipariu, *Elemente de poetică, metric şi versificaţiune*, pp. 201-219.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

literatură. Exemplificăm cu *Sonet XXI.2* (nr. 19/1938), *Mireasa* (nr. 8/1948), *Umbre. I: Mormântul* (nr. 12/1855), *Umbre. II: Epitafiu* (nr. 14/1855), *Buna mea, I: o zi de ajun* (nr. 21/1855), *Buna mea, II: S[în]giorgiu* (nr. 22/1855), *Însănătoşire* (nr. 28/1860) sau cu versiunea românească a poemului lui Goethe *Pescarul* apărută în *Foaia literară* (21 mai 1938) etc. Alte poezii rămân între paginile manuscriselor aşteptând să fie descoperite şi publicate.

Poetul recuperat

Dacă pe prietenul Bariţ a reuşit să-l înduplece în a-i păstra nedivulgată paternitatea poeziilor publicate în timpul vieţii, în cazul altor prieteni, cercetătorii care s-au succedat în curgerea timpului în recuperarea şi valorificarea creaţiei sale poetice, nu a mai reuşit. Nicolae Iorga afirma, încă din 1906, faptul că Timotei Cipariu a scris versuri prin care a revoluţionat „poezia lirică a timpului său”[30]. Apoi Alexandru Lupeanu-Melin, realizând un „joc secund”[31], publica în 1922 câteva poezii inedite: *Albina şi vioreaua*, *Măriuţa*, *Cântec de leagăn*[32]. Mai târziu în 1942, Ştefan Manciulea[33] tipăreşte alte poezii inedite din manuscrisele cărturarului blăjean. Nu întâzie să apară nici evaluările, cum este cea semnată de Ion Breazu[34] care prezintă vocaţia poetică şi valoarea literară a poeziilor cipariene. Se conturează încetul cu încetul o nouă ipostază a lui Timotei Cipariu, aceea de poet, ipostază ce va atinge punctul culminant în apariţia volumului *Poezii* îngrijit, prefaţat şi adnotat de Nicolae Albu, care cuprindea 40 dintre producţiile liricii cipariene, unele deja cunoscute, iar altele inedite. Acest volum are menirea de a-l integra în „generaţia romantică timpurie un nume remarcabil”[35], de a-l recupera ca poet „întru totul adept al romantismului”[36] şi care se deosebeşte printr-o „surprinzătoare încărcătură ritmică şi de o nu mai puţină surprinzătoare conştiinţă a combustiei morale”[37]. Astfel, poetul Timotei Cipariu devine „o revelaţie a istoriei literare de dată recentă”[38] şi permite o evaluare literară critică a operei şi a autorului adăugând o nouă tuşă la portretul „de umanist apusean, descins din legendă pe pământul nostru ca să ne studieze limba şi istoria, tainele sufletului şi zbuciumul de veacuri!”[39].

---

[30] Nicolae Iorga, *Câteva rânduri de „dincoace” în amintirea lui Timotei Cipariu*, în *Oameni care au fost*, vol. I, Bucureşti, 1967, pp. 96-100.
[31] Ioan Chindriş, *Romanul epistolarului însingurat*, în Timotei Cipariu, *Epistolar (1836-1877)*. Cuvânt înainte de acad. Eugen Simion. Text îngrijit, studiu introductiv şi note de I. Chindriş, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2005, p. 2.
[32] Alexandru Lupeanu-Melin, *Din hârtiile lui T. Cipariu*, în „Unirea poporului”, an IV, nr. 39, 1922, p. 3.
[33] Ştefan Manciulea, *Contribuţii noi la viaţa şi activitatea lui T. Cipariu*, Tipografia seminarului, Blaj, 1942.
[34] Ion Breazu, *Timoteiu Cipariu şi Italia*, în „Studii literare”, Vol. II, Sibiu, 1943, pp. 201-216.
[35] Ioan Chindriş, *Romanul epistolarului însingurat*, în Timotei Cipariu, *Epistolar (1836-1877)*, p. 3
[36] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, pp. 600-601.
[37] *Ibidem*.
[38] Ion Buzaşi, *Timotei Cipariu - scriitorul*, Blaj, Editura Buna Vestire, 2005, p. 63.
[39] Radu Brateş, *Aspecte din viaţa Blajului*. Ediţie îngrijită de Voichiţa Ionescu şi Liana Biriş, Editura Clasium, Cluj-Napoca, 2008, p. 74. Vezi şi *Oameni din Ardeal*, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 38.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Descoperim „un intimist nostalgic, ce-şi transcrie mai degrabă stările sufleteşti ce construieşte sau elaborează după un program anume dat”[40] pentru care actul poetic pare să fi fost un moment de răgaz, „un plăcut mod de destindere psihică şi intelectuală”[41].

Despre conţinutul liric şi expresia poetică la Cipariu

Tematica poeziilor este diversă, reflectând „sfera proprie de a resimţi lumea şi viaţa”[42] şi se întinde de la evidenţierea unor momente istorice sau sociale ale epocii până la regretul pe care îl simte în pragul bătrâneţii că nu a gustat din plăcerile vieţii, fără a fi trecută cu vederea influenţa poeziei populare, care nu numai că îl chema la origini, dar îi oferă stabilitatea interioară. Criteriul tematic are menirea de a grupa poeziile în funcţie de subiectul dezvoltat, ideea sau aspectul realităţii pe care îl surprinde. Distingem astfel: lirica cetăţii care imortalizează momentele istorice şi sociale cărora le-a fost martor ocular şi care au un caracter omagial. În această categorie se înscriu ca specii literare: oda, imnul şi meditaţia, reprezentate în poezia cipariană de: *Drama pastorală*, *Tipografia*, *Însănătoşire*, *Umbre II: Epitafiu*, *Conjungium et Victoria dependet a Deo*, *Ode quam Sacre Casa Regiae et Ap(ostolici) Majestati Francisco Primeo...pro 1-a Martii 1832*, *La XXX Januari*, *Odă la instalaţiunea Mitropolitului*, *Însănătoşirea qua proba dela Typographia Seminariului de nou redicata, Blasiu 1 Ianuarie 1835*. Lirica religioasăeste inevitabilă în cazul lui Cipariu datorită statutului său şi a modalităţii aparte de a simţi lumea şi oamenii. Sonetele şi imnurile: *Sonetto I*, *Rugăciune*, *Imn* reliefiază într-o manieră literară invocarea divinităţii sau rugăciunea. Lirica folclorică, reprezentată de poezii ca:*Buna mea. I: O zi de ajun*, *Buna mea. II: Sângeorgiul*, aduce în prim plan doina populară şi preocupările lui Cipariu referitoare la comorile autohtone, ce pot constitui oricând izvor de inspiraţie. Pentru că se inspiră din realitate, Cipariu atinge problemele evidente ale timpului său prin intermediul liricii revoltei sociale în poeziile:*Codrul*, *Deşteptare*, *Pintea* sau *Odele*, *Ieşirea din patrie*, *Imnurile*, *Blestemul a pierit, Străinul.*Ca orice om înzestrat cu sentimente, Cipariu îşi deplânge neîmplinirea în dragoste printr-olirică eroticădominată de puternice accente autobiografice în: *Sonet XXI 2*, *Dusul*, *O sărutare dulce*, *Firul de argint*, *Mireasa*.

Se creează astfel un imaginar poetic construit de eul liric sau instanţa convenţională abstractă proiectată în text ca eul rostitor[43] aflat în ipostaze diverse, „cel care rosteşte «eu» într-o poezie vorbeşte despre sine”[44]. Universul poetic ciparian se compune din repere spaţio-temporale psihice, în care are loc o corelare a imaginilor externe cu tematica dezvoltată în poezii, fapt ce atestă utilizarea unor mijloace artistice de care un poet se foloseşte în reflectarea sentimentelor. Toate acestea demonstrează că Cipariu avea fixată încă din copilărie înclinaţia de poet, declanşată în tinereţe şi hrănită în timp cu diverse evenimente sociale, istorice sau

[40] Mircea Popa, *Timotei Cipariu, ipostazele enciclopedistului*, p. 110.
[41] Nicolae Albu, *Prefaţă*, în Timotei Cipariu, *Poezii*,p. 10.
[42] Tudor Vianu, *Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului*, în *Studii de stilistică*. Ediţie îngrijită cu studiu introductiv şi note de Sorin Alexandrescu, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1968, p. 35.
[43]Mioriţa Got, Rodica Lungu, *Literatura română: comunicare, opera literară, stilul artistic, curente literare, modele de eseuri structurale, fişe recapitulative*, Piteşti, Editura Nomina, 2007, p. 30.
[44]Gabriela Duda, *Analiza textului literar*, Bucureşti, Editura Humanitas Educaţional, 2000, p. 140.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

personale (intime). Este vorba despre factorii extrinseci. La nivelul textului însă identificăm şi factorii intrinsecicu accentul pus pe caracterul subiectiv al enunţării ce are în centru afectivitatea poetului deoarece „poezia trebuie înainte de toate să fie trăită”[45], apoi pe organizarea formală specifică în versuri, strofe, rimă, ritm şi măsură, şi în cele din urmă pe caracterul autotelic ce aduce o nuanţă filosofică, peste care domină caracterul ficţional al referentului[46]. Imaginarul poetic este întregit de elementele interpretabile precum temele, motivele, imaginile artistice şi tropii, ce transmit mesajul, sentimentele, trăirile, stările sufleteşti, care sunt în aşa fel folosite încât să reflecte sensibilitate şi pricepere, realitate şi dăruire. Acestea cristalizează conţinutul poeziilor în urma modelării prin formă şi expresie. Arta de a compune versuri conţine la Cipariu toate aceste elemente ce se conduc după „principiul paralelismului ce impune ca un anumit raport între elemente ale lanţului vorbirii să se regăsească într-un punct ulterior al acestuia”[47]. Astfel este creată propria viziune originală despre lume şi om, în care poetul construieşte universul ficţional pe baza unor idei şi principii estetice[48]. Pătrunderea în lumea creată de poet înseamă doar o interpretare a cuvintelor, a imaginilor, a semnificaţiilor, la adevărata intenţie însă nu se ajunge niciodată, astfel că nu trebuie confundată „intenţia în act, manifestată în text, cu intenţia prealabilă a autorului, numai prima prezentând interes pentru înţelegerea textului, şi fiind de altfel şi singura la care avem acces”[49].

Modalitatea de exprimare a ideilor poetice, a stărilor, a sentimentelor generează în poezia cipariană un lirism atât subiectiv cât şi obiectiv, pentru că în orice fapt de comunicare există două intenţii: una tranzitivă şi una reflexivă[50]. Poezia cu caracter omagial în care surprinde momentele istorice, sociale şi culturale ale vremii este concepută în limitele unui lirism obiectiv, ce disimulează prezenţa eului liric prin apariţia unui personaj ce-i substituie prezenţa, având o anumită atitudine faţă de obiect. „Vocea lirică dobândeşte uneori inflexiunile obiectivităţii, atunci când se retrage în spatele cuvintelor care nu-l mai amintesc aproape deloc pe cel ce le rosteşte”[51]. În aceste împrejurări se confundă cu „noi”, cu umanitatea. Ascuns sub o identitate străină, Cipariu se foloseşte de liricamăştilor pentru a-şi trasmite mesajul, în aşa fel încât acesta să fie perceput conform intenţiilor sale meditative sau filosofice, într-o adevărată comunicare de sine[52]: „Chiar dacă o poezie lirică este legată de o întâmplare petrecută în realitate, iar ecoul acesteia reverberează în cuvinte, evenimentul contingent rămâne un pretext,

[45]Adrian Marino, *Antiliteratura*, în *Dicţionar de idei literare*.Ediţie şi text îngrijit de Florina Ilis şi Rodica Frenţiu, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2010, p. 105.
[46]Mioriţa Got, Rodica Lungu, *Literatura română: comunicare, opera literară, stilul artistic, curente literare, modele de eseuri structurale, fişe recapitulative*, pp. 57-58.
[47] Oswald Ducrot şi Jean-Marie Schaeffer, *Noul dicţionar enciclopedic al ştiiţelor limbajului*. Traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vişan, Mariana Păuneascu, Bacău, Editura Babel, 1996, p. 430.
[48] Mioriţa Got, Rodica Lungu, *Literatura română: comunicare, opera literară, stilul artistic, curente literare, modele de eseuri structurale, fişe recapitulative*, p. 29.
[49] Oswald Ducrot şi Jean-Marie Schaeffer, *Noul dicţionar enciclopedic al ştiiţelor limbajului*, p. 136.
[50] Tudor Vianu, *Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului,* pp. 32-35.
[51] Gabriela Duda, *Analiza textului literar*, Bucureşti, Editura Humanitas Educaţional, 2000, p. 145.
[52] Georgeta Corniţă, *Manual de stilistică*, Baia Mare, Editura Umbria, 1995, p. 82.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

un punct de plecare pe care adevăraţii poeţi vor şti întotdeauna să-l depăşească”[53]. În felul acesta poetul urmăreşte un echilibru al părţilor: sufletesc şi social, individual şi colectiv, adică între ceea ce se spune şi modalitatea în care se spune, „faptele de expresie având un conţinut afectiv”[54], atunci când sunt transmise în exterior. Lirism subiectiv intervine acolo unde comunicarea este directă şi impune reflecţie şi cunoaştere. Cel care vorbeşte poate fi identificat în text prin indici textuali de natura mărcilor lexico-gramaticale de persoana întâi sau a II-a, precum: „eu, al meu, mea, mă, mi, mă-nchin, cer, plec, am aflat, rămân, simt, spune-mi, tu, te, ţi, tale, tine, vino, lasă, să asculţi etc.” sau mărci ale afectivităţii evidenţiate prin diverse exclamaţii: „Pentru mine singur în natură/nu se află mai mult nici un loc!”, „că tu eşti, Doamne, al meu ajutoriu!” (*Umbre II: Epitafiu*), „Numai coasă şi oftează/ Până Minul s-a-nturnat!” (*Măriuţa*), însoţite apoi şi de judecăţi de valoare: „Simt numai o durere/ şi numai un suspin/ Suspinul bătrâneţii/ în sufletu-mi senin;/ suspin fără putere/ la floarea tinereţii/ când caut şi suspin” (*Bătrânul*). Astfel că „statutul pur emotiv al limbajului este reprezentat prin interjecţii. Ele se deosebesc de vorbirea referenţială atât prin caracteristica sunetelor (secvenţe speciale), cât şi prin rolul lor sintactic”[55].

Totalitatea notaţiilor şi sensurilor pe care le adaugă „expresiilor sale tranzitive şi prin care comunicarea sa dobândeşte un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic”[56] compun după „definiţia lui Buffon, o amprentă a personalităţii omeneşti”[57], însuşi stilul poetului, în cazul de faţă Cipariu, expresia individualităţii, deoarece, plecând de la publicarea în anonimat şi ajungând la exprimarea propriilor credinţe şi trăiri, ajungem să coborâm în adâncimea textului pentru că „tenta emoţională este unică pentru o poezie şi determină funcţia ei estetică”[58] şi descoperim o selecţie şi o folosire proprie a posibilităţilor de comunicare prin intermediul limbii. Cuvintele sunt cele care deţin arta convingerii şi au putere asupra sufletului, de aceea ele contribuie la construirea stilurilor individuale ce „se constituie în *modele variabile* de actualizare a limbii-sistem, întemeiate pe variabilitatea constantă a opţiunii stilistice şi a raportului dintre procedee şi context în generarea mărcilor stilistice”[59]. Expresia folosită de Cipariu determină descoperirealimbajului său artistic, „acel unghi particular al atitudinii vorbitorului sau scriitorului”[60]. Din calitatea persoanei ia naştere stilul, astfel că „semnul verbal se transformă în mod constant în simbol, prin valorificarea conotaţiilor”[61]. Noul limbaj poetic creat menţine funcţia existenţială, care porneşte de la o

[53] Gabriela Duda, *Analiza textului literar*, p. 141.
[54] Ştefan Munteanu, *Stil şi expresivitate poetică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1972, p. 37.
[55]Roman Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, în *Probleme de stilistică, Culegere de articole*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1964, p. 214.
[56] Ion Coteanu, *Stilistica funcţională a limbii române*. Vol I, Bucureşti, Editura Academiei, 1973, p. 46.
[57] Ştefan Munteanu, *Stil şi expresivitate poetică*, p. 20.
[58] Boris Tomaşevshi, *Teoria literaturii. Poetica*, Bucureşti, Editura Univers, 1973, p. 318.
[59] Miorița Got, Rodica Lungu, *Literatura română: comunicare, opera literară, stilul artistic, curente literare, modele de eseuri structurale, fişe recapitulative*, p. 66.
[60] Ştefan Munteanu, *Stil şi expresivitate poetică*, p. 17.
[61] Ion Coteanu, *Stilistica funcţională a limbii române*. Vol I, p. 50.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

activitate socială, o reacţie la care se adaugă cea creatoare, adică limba pe care fiecare interlocutor o mânuieşte în vederea unei acţiuni, pentru a-şi impune ideile, pentru a convinge[62]. Astfel, se disting în opera sa diverse influenţe, de la modelul italian la cel autohton, de la cel religios la cel intim.

Concluzii

În ipostaza de poet, Timotei Cipariu este o revelaţie de dată recentă a istoriei noastre literare, dar un pas important în recuperarea integrală a enciclopedului ardelean. Poezia, această „jucărie" cum însuşi o numea, deşi nu a constituit decât numai un capitol scurt al unei bogate şi diverse activităţi, decoperă totuşi un Cipariu dotat cu har şi talent poetic, dar nu suficient de convins încât să stăruie în această preocupare, probabil aceasta îi „fura din propriul său timp destinat altor înalte preocupări ca să mai stea de vorbă cu «prima iubită»"[63]. Poate tocmai de aceea, nu crează după un program stabilit, cât mai degrabă cochetează cu versul pentru a se destinde psihic şi intelectual, pentru a elibera când îşi simţea sufletul încărcat şi obosit. Chiar şi aşa, poeziile sale divulgă un univers interior fascinant, cu împliniri şi regrete, martor al unor evenimente memorabile.

Redescoperirea poetului Cipariu rămâne importantă atât pentru cunoaşterea sa deplină, cât şi pentru recuperarea şi valorificarea acestei etape de la începuturile poeziei literare din cultura noastră la care a contribuit atât ca teoritician al poeticii, cât şi ca autor de poezie.

BIBLIOGRAPHY:

Agârbiceanu, Ion, *Versificări de a lui T. Cipariu* în «Unirea», Blaj, an XV, nr. 25 (24 iunie), 1905

Aristotel, *Poetica*. Studiu introductiv, traducere şi comentarii de D.M. Pippidi. Ediţia a III-a îngrijită de Stela Petecel, Bucureşti, Editura Iri, 1998

Bally, Charles, *Le langage et la vie*, Genève-Heidelberg, Droz, 1965

Bianu, Ion, *T. Cipariu. Fragmente*, în «Unirea», Blaj, an XV, nr. 25 (24 iunie), 1905

Brateş, Radu, *Aspecte din viaţa Blajului*. Ediţie îngrijită de Voichiţa Ionescu şi Liana Biriş, Editura Clasium, Cluj-Napoca, 2008

Idem, *Oameni din Ardeal*, Editura Minerva, Bucureşti, 1973

Breazu, Ion, *Timoteiu Cipariu şi Italia*, în „Studii literare", Vol. II, Sibiu, 1943

Buzaşi, Ion, *Timotei Cipariu – scriitorul*, Blaj, Editura Buna Vestire, 2005

Cipariu, Timotei, *Elemente de poetică, metrică şi versificaţiune*, Blaj, cu Tipariul Seminariului, 1860

Idem, *Epistolar (1836-1877)*. Cuvânt înainte de acad. Eugen Simion. Text îngrijit, studiu introductiv şi note de Ioan Chindriş, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2005

[62] Charles Bally, *Le langage et la vie*, Genève-Heidelberg, Droz, 1965, p. 32.
[63] Nicolae Albu, *Prefaţă*, p. 11.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Idem, *Jurnal*. Ediţie îngrijită, prefaţă, note şi glosar de Maria Protase, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1972

Idem, *Poezii*. Îngrijirea ediţiei, antologie, prefaţă şi note de Nicolae Albu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976

Idem, *Scientia litterarum*. Ediţie, prefaţă, micromonografii, comentarii, note enciclopedice, glosar, indici, bibliografie de Stela Toma, Bucureşti, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Institutul de Istorie şi Teorie literară „G. Călinescu", 2004

Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*, Bucureşti, Editura Minerva, 1972

Corniţă, Georgeta, *Manual de stilistică*, Baia Mare, Editura Umbria, 1995

Coteanu, Ion, *Stilistica funcţională a limbii române*. Vol I, Bucureşti, Editura Academiei, 1973

Crestomaţie sau Analecte literare din cărţile mai vechi şi nouă româneşti tipărite şi manuscrise, începând de la secolul XVI până la al XIX. Cu notiţe literare, adunate şi alese de Tim. Cipariu, Blaj, cu Tipariul Seminariului, 1858

Ducrot, Oswald şi Schaeffer, Jean-Marie, *Noul dicţionar enciclopedic al ştiiţelor limbajului*. Traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vişan, Mariana Păuneascu, Bucureşti, Editura Babel, 1996

Duda, Gabriela, *Analiza textului literar*, Bucureşti, Editura Humanitas Educaţional, 2000

George Bariţ şi contemporanii săi, vol. IV, Corespondenţa primită de la Constantin Papfalvi, Simion Mihali-Mihailescu, Timotei Cipariu şi Alexandru Sterca Şuluţiu, coordonatori Ştefan Pascu şi Iosif Pervain. Ediţie de Ştefan Pascu, Iosif Pervain, Ioan Chindriş, Dumitru Suciu şi Ion Buzaşi, Bucureşti, Editura Minerva, 1978

Got, Mioriţa, Lungu, Rodica, *Literatura română: comunicare, opera literară, stilul artistic, curente literare, modele de eseuri structurale, fişe recapitulative*, Piteşti, Editura Nomina, 2007

Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX – lea – de la 1821 înainte - În legătură cu dezvoltarea culturală a neamului*, vol. II, Bucureşti, Editura Minerva, 1908

Idem, *Oameni care au fost*. Ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Ion Roman. Vol. I, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967

Jakobson, Roman, *Probleme de stilistică, Culegere de articole*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1964

Lupeanu-Melin, Alexandru, *Din hârtiile lui T. Cipariu*, în „Unirea poporului", an IV, nr. 39, 1922

Manciulea, Ştefan, *Contribuţii noi la viaţa şi activitatea lui T. Cipariu*, Tipografia seminarului, Blaj, 1942

Marino, Adrian, *Dicţionar de idei literare*. Ediţie şi text îngrijit de Florina Ilis şi Rodica Frenţiu, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2010

Idem, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987

Moldovan, Ioan Micu, *Timotei Cipariu – Date biografice*, în «Unirea», Blaj, an XV, nr. 25 (24 iunie), 1905

Munteanu, Ştefan, *Stil şi expresivitate poetică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1972

Muşlea, Ion, *Cercetări etnografice şi de folclor*. Ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, bibliografie, registrul corespondenţei de specialitate, indice, de Ion Taloş, vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1971

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Nițu, Valeriu, Vedinaș, Traian, *Arhetipuri ale permanenţei româneşti*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1988

Popa, Mircea, *Timotei Cipariu, ipostazele enciclopedistului*, Bucureşti, Editura Minerva, 1993

Tomaşevshi, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, Bucureşti, Editura Univers, 1973

Vianu, Tudor, *Studii de stilistică*. Ediţie îngrijită cu studiu introductiv şi note de Sorin Alexandrescu, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1968

Idem, *Postume*, Bucureşti, Editura pentru literatura universală, 1966

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

”NICE WORK”: A NOVEL OF DICHOTOMIES AN ANALYSIS OF THE MIRRORING ELEMENTS PRESENT IN THE NOVEL WOMAN VS. MAN, ACADEMIC WORLD VS. INDUSTRIAL WORLD

Silviana Ruxandra Chira (Mureșan)
PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia

Abstract: The purpose of this paper is to show and discuss the dichotomies of the novel, showing what draws them apart, but also what is the final aim towards which they lead. A close look will be taken at the female and male characters (Robyn and Vic), at the different manners in which the two talk, act and respond to external and internal factors and at the two opposed worlds whose representatives they are: the academic world (Robyn) and the industrial world (Vic).

Keywords: academic, industrial, dichotomies, female, male

The novel *Nice Work* written by David Lodge is rich in dual elements – people, styles, attitudes, lives - that are presented from two perspectives, giving the impression that they contradict one another, when actually they only show the necessity of having more points of view in order to understand the full picture of life. As Merritt Moseley observes, ”Lodge has always been interested in the contrast and opposition, but also in the similarity and interplay of apparently contrasting positions and personalities.”[1]

1.) Robyn Penrose and Vic Wilcox

1.1. Robyn Penrose

Robyn is the main female character, an assistant lecturer and Rummidge University. She is a woman who has well-defined ideals and aspirations, as well as a quite strict life lived according to these ideals and aims. She teaches literature and focuses mostly on Victorian literature and feminist studies. She is passionate about her work, eager to grow and develop, willing to wait until opportunities arise and determined to keep on doing what she likes. Robyn can be seen as the exponent of a modern, independent woman who does not rely on anyone from any point of view. She seems to be the person who has feelings and is not immune to them, but she is also sensible and objective when taking decision, not allowing feelings to stand in her way.

One of Robyn’s major qualities is her determined and down to Earth nature. Nevertheless, she is also an idealist when it comes to the world she lives and works in, as she keeps on

[1] Moseley, M., *David Lodge: How far can you go?*. USA: Van Volumes Ltd., 1991, pp. 97-98

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

dreaming of an ideal and fair society, in which people work in normal conditions and every one is respected. Although she has a well organized life (based on her own requirements and principles), Robyn does not conform to social expectations.

Robyn is courageous and tough, but she also proves to be weak and coward when she tries to escape her affair with Vic by running to her parents' home. Therefore, the novel does not only display a dichotomy between two types of characters, but also one between features of one and the same person. According to Philip Tew, Robyn does show a variety of characteristics which portrait her as a modern, independent, self-reliant woman, but it is not difficult to be so when you know you have a family and small fortune to go back to. He states that: "Robyn's life charts a new kind of secularization, that of a middle-class aesthetic, a politically liberal anti-Thatcherism, a commitment to progressive causes, and a comfortable elitism in a house deposit supplied by her academic father." [2]

The visit to the factory has a major impact on Robyn, who is not pleased what the labour conditions and tried to influence Vic's approach regarding the workers. She even dares to speak up during a meeting she was supposed to attend only as the shadow, and criticizes the way in which things are handled. According to some critics, her interest in the hardships endured by the workers from the factory is not genuine, as Moseley states that "Robyn Penrose has hardly even seen a factory and knows nothing about the lives of the proletarians for whom, as a sort of trendy socialist, she 'cares' ."[3]

Through the eyes of an outsider, Robyn is a woman who possesses many qualities, but she also has flaws. Through the eyes of Vic, on the other hand, "she was the most independent woman he had ever met" and he considered that "the goddess needed no male protector". Although annoyed at the beginning by her presence, he gradually falls in love (or so he thinks) with her and adorns her with all the beautiful traits possible. His image about her is under the influence of the impact she has had on his life and is caused by the fact that she was the one who helped him open his eyes to the world.

1.2. Vic Wilcox

Vic is the representative of the industrial world, a man whose life seems to be in a clear balance and on a secure, fulfilling track. At a closer look, he proves to be the man, who goes to a job he neither hates, nor loves, who is happy to leave his house in the morning in order to leave behind the family he does not like. He has a wife whom he does not love or appreciate and three children who are not becoming what he would want them to. He is somehow blocked in this life full of pre-established patterns, a life in which everything is always the same and never what he would like. He does the same things and lives like a robot, being very much aware of the fact that he is miserable, but too weak or unmotivated in order to make changes. Vic does not dare to look outside the box and seems to be frozen at a certain point, having no desire or chance to evolve from any point of view.

---

[2] Tew, P., *The Contemporary British Novel.* 2nd edition. London: Continuum, 2006, pp. 73-74
[3] Moseley, M., *David Lodge: How far can you go?.* USA: Van Volumes Ltd., 1991, p. 98

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

His job is basically the only thing that Vic does with the conviction that he does is what should be done. He is responsible and organized, leading the workers as well as he can in order to make them produce what the managers want.

Vic is the practical man, the one who appreciates the things and people that produce some with utilitarian purpose. He is a man of action, as opposed to Robyn, who is very much concerned with mind and spirit. Taking into account the differences between the two, it goes without saying that Robyn's opinion about Vic was somehow intriguing. She calls him "artful tyrant". The dichotomy is present in this situation as well. On the one hand she considers him a tyrant because of the way in which his employees work and of the manner in which he manages production at his work place. On the other hand, she considers him artful due to the fact that she appreciates his intelligence and wittiness.

Robyn is very much aware of the fact that Vic represents an antithesis of everything she stands for and is not afraid of making it crystal clear to him that she does approve his attitude regarding study and what is important in life.

At the beginning of the Shadow Scheme, Robyn was very determined to point out all the flaws in Vic's behaviour and personality, but after the time spent together she starts to see the positive side as well. He starts to win her admiration when Robyn realizes that he uses the Socratic Method to analyze problematic situations. What is even more important, she acknowledges his merit (and the merit of men like him) into helping women like her to do what they do. That is, he helps her understand that there is also need of men who work hard, who do practical things, in order for other people to be able to focus on literature, reading and teaching for example. Just as Robyn has preconceived ideas about industry and working class, so does Vic have his misconceptions related to university and the academic world. "Vic Wilcox has nothing but contempt for the lives of university staff and students, who in his view perform no vital service, create no wealth, but enjoy a soft life at the expense of those who do."[4]

1.3. Robyn and Vic – interplay and consequences

After analyzing Vic and Robyn separately, it goes without saying that a study of the relationship between the two characters and the manner in which they influence each other is necessary.

Robyn herself is the one who best defines Vic and her, when she states that "we are from two different worlds". She is the one who clearly sees that there is a clash between the academic world, whose representative she is, and the industrial one represented by Vic. The idea of the different worlds does not refer only to occupation and class, but also to their view upon the world and the manner in which they react and take action.

Vic appears suddenly in Robyn's life, as she is taken by surprise by the Shadow Scheme, of which she only found out at short notice. Their first encounter is under the sign of prejudice, as each of them judges the other according to his/her own perspective on life and ideas of what is right and wrong. Physical appearance, clothes, language, gestures – all are analyzed and interpreted in a vey biased manner.

[4] Moseley, M., *David Lodge: How far can you go?*. USA: Van Volumes Ltd., 1991, p. 98

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

The two characters start to accept one another and this is actually the key to the future relationship they start. Spending more and more time together and communicating without the fear that the other would judge help both Vic and Robyn to get closer and to discover that they actually enjoy being together. The trip to Frankfurt is the occasion on which the two discover that the other one is much more than each of them assumed. On the plane Robyn realizes that it is men like Vic and his workers from the factory that create things (such as kettles or coffee machines) that enable people like her to spare time and focus on the things they want to do. Moreover, Vic is the one who helps her understand better social and financial decisions and the importance of money (or lack of it). Vic, on the other hand, is very impressed by Robyn's intellectual capacity. She speaks German and thus helps him sign an important contract. He realizes that the mind and the spirit can also be useful, although they do not produce utilitarian goods.

The manner in which the relationship between Robyn and Vic develops is very nicely described by the critic Merritt Moseley, who claims that "the clash of preconceptions and misconceptions produces some comedy but, more important, a softening and complicating of positions, an advance in sympathy, a rejection of stereotypes, a humanization of both partners in the shadow scheme."[5]

Vic falls in love with Robyn (or at least he develops a very strong attachment to her and a great admiration) and is even more influenced by her. At the beginning of the novel the reader is faced with a man who does not read and who lacks any other knowledge except for the domain he works in. Under Robyn's influence he discovers the pleasure of reading and even understands and uses notions such as "metonymy" and "metaphor".

Due to the fact that Vic's wife is a housewife who is only preoccupied about trivial matters (cooking, shopping), he is deeply impressed by a woman who talks about completely different subjects and who is also hard-working and financially independent. Robyn fascinated Vic through the contrasts she displays, firstly in relation to his wife and secondly in relation to himself. She is something else, like a breath of fresh air, and allows himself to be led in a new world of books, interpretations and ideals by a woman who helps him get out of his comfort zone.

Regardless of the fact that the two characters manage to accept each other and their corresponding worlds, none of them undergoes a total change. Vic starts to read and accepts the use of university, but he will not be able to understand truly the purpose of literary criticism for instance. During the second part of the Shadow Scheme, after one of the lectures held by Robyn, the following dialogue takes place:

V: "Then how are they supposed to learn the right answers?"
R: "There are no right answers to questions like that. There are only interpretations."
V: "What's the point of it, then? What's the point of sitting around discussing books all day, if you're not wiser at the end of it?"
R: "Oh, you're wiser"[6]

[5] Moseley, M., *David Lodge: How far can you go?*. USA: Van Volumes Ltd., 1991, p. 98
[6] Lodge, D., *Nice Work.* London: Penguin Books, 1988

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

This exchange clearly shows how Vic still believes that simply discussing literature does not meet a clear purpose, being thus pointless. For him, exchanging ideas about texts can only be useful when the process ends with some answers and clear conclusions, failing to perceive the fact that the actual discussion and analysis make readers wiser and richer (mentally and spiritually). As an engineer, he needs to see concrete results, answers that are labeled as right and wrong.

Robyn was the means by which Vic changed his perspective without making him a completely new man. He understands that remaining by his family is what he needs to do and surpasses the unemployment better than he would have done it in other circumstances.

Taking into account the fact that neither Vic, nor Robyn are completely absorbed by one or the other and that they carry on with their lives after their encounter, the reader understands that none of the two worlds manages to "conquer" the other, but that it is a matter of acceptance. Vic is not better than Robyn and neither is she superior to him. They are different, but understood that each of them has his/her own positive and negative aspects and that judging is not a means of evolving, but acceptance is.

2.) Academic world vs. industrial world

2.1. The academic world

Knowledge and study are matters on which people can have totally different opinions. There are the ones who consider them indispensable for a fulfilled life, the persons who are eager to learn daily and whose purpose in life is to enlarge their horizons by reading and constant learning. There are also the ones who appreciate a good education and a high level of theoretical knowledge, even though they might not possess one. Last but not least, there are the persons who do not appreciate theoretical education and who consider academics as a loss of time, something that does not bring any productive outcomes to society. In the novel "Nice Work", Robyn is the representative of the first category, of the academic world. According to her, "universities are the cathedrals of modern age. They shouldn't have to justify their existence by utilitarian criteria."[7] Robyn is the one who regards education as fundamental to the life of man, understanding that shaping one's ideas and thoughts is necessary for the evolution of mankind.

In the novel, life in the university is at a point when various difficulties need to be overcome. Insufficient funds, inability to hire new people, inappropriate organization and an outdated syllabus are just the major obstacles the academic world is faced with. The passion and enthusiasm of people like Robyn still keep things working, but it takes serious commitment and dedication in order to be efficient and productive when almost all decisions and laws seem to be against you. When budget cuts take place and the dean starts using all sorts of abbreviations, when sending messages, in order to save paper and time, communication problems appear (the message about the SS was almost lost due to such problems). People like Robyn, totally dedicated to their job, are afraid that they might not have a job in the future because universities are not allowed to hire new people.

[7] Ibid.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

The intra-academic relations are represented by the community working at Rummidge University and their colleagues from America who come and visit them. These relations are based on common views and passions, but are also influenced by the administrative difficulties experienced by the academic world

In such a world, Robyn manages to survive and struggles to do what she loves and to enlighten the students who are willing to learn more about literature and who still believe that interpreting texts is useful and necessary. At the end of the novel, the fact that she is offered a stable job at the faculty is a sign of the fact that her work and seriousness have not been in vain.

2.2. The industrial world

England's economy and industry has developed constantly, and the image of the country, as well as the lives of the inhabitants, have been under the influence of this development.

The industrial world is presented as a dark, dirty and cold world, in which products are made, but the well being of the ones who actually produce them is not taken into account. Thousands of persons work hard, in bad conditions, on low salaries, under the command of bosses who are only concerned with the deadlines they have to meet and the budget cuts they need to make. The desire to produce as much as possible with very low costs and with few workers leads to angry, low class people, who are exploited by the industrial world. Robyn is impressed by all these aspects and condemns Vic and the world he represents, trying to make justice. Thus, she speaks up during a meeting she was supposed to attend as a simple shadow.

3.3. Merging academic and industrial world

The contact between the academic world and the "real" one, the industrial world, is represented by the Shadow Scheme (SS), implemented as a means of linking the two worlds. The differences between them are seen in the way the representatives of each of them interact – offensive, ironic, and judgmental.

Each of these two worlds has its own advantages and flaws. One might be too theoretical and the other too focused on material things. At the same time, academia develops minds and brains and the society needs well educated, wise and mentally capable persons. On the other hand, all these thinkers and critics could not lead the life they know if it had not been for the existence of the products created by the ones who use their physical abilities more than their mental ones.

In the end, both Robyn and Vic understand that none of them holds the ultimate truth and that there is an essential need for both worlds to exist, in order for mankind to survive. Lodge manages, with great style, to be impartial and not to make any of the parts a winner. "It must be tempting, in constructing a dialectical plot such as this one, to weight one or the other side of the equation, to let one side 'win'. It is part of Lodge's honorable liberal balance, his acceptance of muddle, his ability to see both sides of questions and his willingness to do justice to them, that this contrast is so even."[8]

Every reader of the novel understands that differences do not mean that one world is better than the other, but that both are useful and need to accept one another.

[8] Moseley, M., *David Lodge: How far can you go?.* USA: Van Volumes Ltd., 1991, p. 99

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Conclusions

The novel "Nice work" puts side by side antithetic elements, showing how far they can go from each other, while also presenting their interconnecting parts. As Allan Massie says, "David Lodge is a comic master who flirts with categorization, but says no at the last minute."[9] Apart from this, he is "endlessly playful without ever being less than serious."[10] The comedy of manners and the irony and sarcasm present in the novel are important techniques that show how manner can influence a certain response.

BIBLIOGRAPHY:

Lodge, D., *Nice Work.* London: Penguin Books, 1988
Tew, P., *The Contemporary British Novel.* 2nd edition. London: Continuum, 2006
Masssie, Allan, *The Novel Today.* London: Longman and the British Council, 1990,
Moseley, M., *David Lodge: How far can you go?.* USA: Van Volumes Ltd., 1991

[9] Masssie, Allan, *The Novel Today.* London: Longman and the British Council, 1990, p. 68
[10] Ibid. p.69

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

IDENTITARY LANDMARKS IN DIMITRIE ANGHEL'S PHANTASISM

Cosmina Roșu
PhD student, University of Pitești

Abstract:In Dimitrie Anghel's writings, fantasy goes beyond the limits of other poets. The fantasy is the quality of human mind to devise new shapes, relations, properties and actions, other than the ones known in the perceived and linguistically interpreted reality. The conceptual and the cultural creative fantasy try to build assumptions, to overcome normality, ordinary, the limited possible or a momentary impossible by mentally building projects of forms and functions. The fantasist poets have the advantage of conceiving valuable verse and complete involvement in rhymes only for connoisseurs. Thus, by excluding the public, it acquires an intimate character. They attain classical themes as the existential monotony, the inexorable time. The interior music is the core of the verse itself. The colourful effects bond in harmony with the musical ones. The lyric universe is immaterial, transparent, diaphanous, artificial, decorative, enchanting and the poems' tone is preponderantly a positive one.

Keywords: symbolism, fantasy, flower, symbol, legend.

Există la D. Anghel o indisolubilă legătură a prozei cu poezia evidentă în portretele realizate (cu precădere cel al mamei). Și aici autorul plasează în prim-plan frumoasele legende încorporate sub numele unei flori.

Fiind pasionat de poezia franceză, Anghel a cunoscut îndeaproape operele simboliștilor, dar nu părea a fi interesat în mod deosebit de teoriile poeziei noi, nu era sensibil la doctrinele literare sau manifestele de școală simbolistă. El prețuia scriitorii indiferent de estetica lor și preia de la aceștia, la început, intimismul muzical în interiorul versului, fluiditatea de cantilenă și litanie, afectivitatea, corespondențele. Dovedește libertate și varietate în inspirație, utilizează simbolurile și își intelectualizează simțirea.

Deși nu face remarci asupra vreunei formule estetice a artei, se întrevăd în versurile sau chiar în proza sa *invitații* la o reflecție asupra procesului de creație, a surselor de inspirație și a afinităților estetice. Autorul proiectează elementele definitorii ale autobiografiei cu multiple implicații în operă, în care totul este sugerat. În „Florile" poetul se întrebă: ce-ar fi fost viața *de n-ar fi fost măcar o floare? (...) ca să-ți aduci de mine-aminte!*[1].

[1] D. Anghel, *Poezii și proză*, Ed. Andreas Print, București, 2010, p. 8

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

În scrierile lui Dimitrie Anghel fantazia depășește limitele în care se încadrează alți poeți din perioada respectivă și atinge sfere pe care însuși poetul le creează utilizându-și imaginația la cote maxime.

Conform ediției a II-a a DEX[2] observăm: FANTEZÍE: *fantezii,* s. f. 1. Capacitate omenească de a crea noi reprezentări sau idei pe baza percepțiilor, a reprezentărilor sau ideilor acumulate anterior; *p. ext.* imagine produsă de această facultate; imaginație; reverie. ♦ Spec. Imaginație specifică unui creator (în artă, literatură, știință etc.). ♦ Produs al imaginației; plăsmuire, născocire. 2. Gust, înclinare, dorință ieșită din comun, ciudată (a cuiva). 3. Compoziție muzicală instrumentală de formă liberă, având un caracter de improvizație și de virtuozitate. [Var.: (rar) *fantasíe, fantazíe* s. f.] – Din fr. *fantaisie*.

Astfel,*fantezie* (fr. *fantaisie*, gr. *phantasia*) este imaginația, facultatea de a crea liber, de a produce imagini mai mult sau mai puțin concordante cu realitatea. În genere, e sinonimă cu invenția, ficțiunea. Lumea reprezentată în artă este *fictivă*, *imaginară*, nu reală. Principiul invenției există și în *Poetica* lui Aristotel. Acolo însă, ficțiunea, fantezia, trebuia să fie, totuși, o imitație a realității. În teoriile romantice, *fantezia*, *imaginația*, devine total liberă de realitate, de unde preferința romanticilor pentru basm, o specie populară integral fantastică. *Prin fantezie (sau fantazie) este desemnată capacitatea artiștilor de a inventa, de a crea pe tărâmul artei, de a crea/re-crea lumi în planul ficțiunii*[3] afirma Ion Pachia Tatomirescu.

Fantezia este calitatea minții umane de a inventa forme, relații, proprietăți și acțiuni noi, deosebite de cele întâlnite în realitatea percepută și descrisă lingvistic. Unii filozofi precum David Hume nu acorda fanteziei umane capacitatea de a inventa noutăți absolute, ci doar de a modifica într-o anume proporție obiectele și procesele reale, percepute sau memorate, prin diferite combinații ingenioase. În această perspectivă fantezia este o deformare, o amplificare, diminuare sau combinare între componente împrumutate din percepția sau practica individuală ori colectivă. Dar există și puncte de vedere conform cărora fantezia poate depăși realitatea construind forme, calități și funcții noi, neidentificabile în natură, imposibil de apărut în afara acțiunii creative umane.

Depășirea normalității, a obișnuitului, a posibilului limitat, ori a imposibilului momentan, se realizează numai fantazând, numai construind mental proiecte de forme și funcții care depășesc puterile omului și se adresează viitorului, fantezia fiind condiția creației în orice domeniu.

Se identifică cel puțin două laturi ale fanteziei, una conceptual creativă și una cultural creativă. Fantezia conceptuală organizată logic, încearcă să construiască ipoteze și teorii moderante cantitativ de realitate, imaginând și realizând diferite observații, experiențe, sau interpretând inovator informații disponibile.

O parte a fanteziei conceptuale este orientată către creația științifică, către asamblarea de teorii formale sau calitative, capabile să explice cauzal diferite segmente și procese ale

[2]*DEX*, Ed. Univers enciclopedic Gold, București, 2009, p. 381

[3] I. Pachia Tatomirescu, *Dicționar estetico-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicației*, Ed. Aethicus, Timișoara, 2003, p. 191

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

realității. Altă latură a fanteziei abordează creația tehnologică, a imaginării diferitelor unelte și servicii performante. Dar mai există și fantezia fără limite și condiționări logice, a artei, a totalității artelor, iar aceasta are un rol la fel de important în viața umană ca și fantezia genezei științelor și tehnologiilor.

Din cele mai vechi timpuri omul a fantazat, a proiectat și oferit semenilor personaje, situații și evenimente noi, încercând pe această cale să își depășească propria condiție, să își învingă temerile, să fie puternic întâi în gând, pentru a încerca apoi să fie puternic și în realitate. Întreaga afectivitate umană așteaptă noutatea minții pentru a se trezi la viață, pentru a-și explora și satisface enormul potențial de implicare pasională.

Criticul englez John Middleton Murry a definit fantezia ca o analiză perspicace, care oscilează perpetuu între cinism și egotism.

Cel care a vorbit prima dată publicului românesc și a introdus termenul *fantezist* este Ovid Densusianu într-unul din cursurile sale ținute la Universitate.

Poeții francezi ai primei jumătăți a secolului al XX-lea se autointitulează *fantezişti*. Paul-Jean Toulet este considerat a fi precursorul și *părintele* poeziei *fanteziste* avându-i adepți pe tinerii Jean-Marc Bernard, Jean Pellerin, Francis Carco, Tristan Dereme – pseudonimul lui Phillipe Huc –, Leon Verane, Phillipe Chabaneix.

Ion Pillat motivează implicarea acestora în curentul *fantezist* datorită tinereții lor *care explică sufletul primăvăratic, minunata frăgezime poetică a unei opere care, în însăși titulatura sa, înțelege să reprezinte tocmai atributul cel mai neaoș al vârstei autorilor ei: fantezia*[4]. Tinerețea exuberantă, dar spiritualizată, gustarea vieții din plin de la contemplarea unui peisaj până la suferința pentru o iubire pasageră, a oferit o *poezie nouă și tradițională totodată, foarte îndrăzneață ca fond, foarte măsurată ca formă, în același timp o poezie echilibrată și avântată, care, grație armoniei sale firești, putea pretinde un loc la soare*[5].

De această dată autorii nu se supun unei școli cu reguli stricte și discipline comune (nu este vorba de o mișcare amplă precum simbolismul), cu dogme literare sau cu o artă poetică voit inovatoare. Simbolismul căuta în muzică o aliată în lupta cu mișcarea parnasiană a cărei poezie devenise prea didactă și prea rece, descriptivă și logică, după cum observa Paul Valery.

La început de secol XX barul discret înlocuise cafeneaua gălăgioasă, ceea ce semnifica o întreagă revoluție sentimentală și literară. Un critic al vremii a lansat ideea delimitării poeziei acelei perioade în două mari categorii: poezia cafenelei și poezia barului (Leon Verane numește ultimul său volum de versuri „Bars").

Ca o reacție față de excesele simbolismului, parcă în joacă și inconștient, din dorința de a conserva poeticul național, au făcut front comun poeți precum: Jean Moreas (șeful mișcării), Charles Maurras (teoreticianul ei), Ernest Raynaud, Maurice du Pessys, Jean de la Tailhede, Emmanuel Signoret. Aceștia nu formează propriu-zis o școală cu un program rigid admirând vreun șef literar sau sau având un crez poetic absolut, ci, mai degrabă, se ghidează după același ideal, aceleași visuri și glorie literară.

[4] I. Pillat, *op.cit, ed. cit.*, p. 256
[5] Idem, p. 258

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

În jurul anului 1912, Tristan Dereme utilizează pentru prima dată termenul *fantezişti* pentru acastă grupare de poeți care se fac remarcați în publicații precum „Les Facettes" sau „Le Divan". Mișcarea are răsunet în cercurile literare restrânse din Franța. Marele public nu este foarte interesat deoarece beneficiază de alte atracții ale vremii precum cinematograful, poeții au avantajul conceperii unor versuri valoroase și al implicării depline construind rime doar pentru cunoscători, pentru cei avizați. Au astfel satisfacția de a crea fără a urmări elogii și *fantezi*ştii încep prin a-și dedica unul altuia creațiile fiind *cântăreți propriului suflet*[6]. Caracterul devine intim prin excluderea publicului: *Poeții, ca și matematicienii, pot trăi, deci, în absolut, nefiind tulburați de contingențele succesului public, chiar relativ. (...) Astfel, fantezi*ştii *nu formează o școală literară, ci o activă și tânără prietenie în jurul unui cult comun pentru o poezie foarte vie și modernă*[7] în care se unesc armonios măsura luminoasă și forma armonioasă a sufletului latin și a versului francez.

Revista „Les Facettes" scoasă de Verane are un rol foarte important în afirmarea mișcării fanteziste franceze al cărui reprezentant fervent este Tristan Dereme care *îmbracă cu inspirația sa un câmp variat și înflorit*[8].

Ion Pillat surprinde savoarea poeziei fanteziste. În opinia lui *fantezi*ştii se inspiră din tradiție: pe de o parte din Villon, La Fontaine și Nerval, pe de altă parte din poeții satirici minori, dar și din Horațiu și Catul (și alți elegiaci latini).

Fantezi*ș*tii au simțul măsurii și al armoniei, spirit pur, armonie ușoară, senzualitate spirituală, zâmbet trist și dulceață amară, un sentiment bine măsurat; iubesc natura, femeia și vinul cu o voluptate păgână; au spirit de autoanaliză. Însă această poezie prinde *tocmai fiindcă se străduia să fie nouă cu orice preț. (...) Îndrăznesc paradoxul, numai aparent, de a spune că o poezie nu poate fi internațională, adică interesantă pentru celelalte popoare, decât în măsura în care se realizează național, în măsura în care ajunge să redea valabil și pentru alții adâncimile propriului său suflet etnic, cu toate armoniile sale specifice*[9].

Una din culmile poeziei moderne este considerată „Les Contrerimes" a lui Toulet din 1921 (asemenea poeziei „Correspondances" a lui Baudelaire) – în care întâlnim catrene compuse din versuri de 8 și 6 picioare încrucișate normal, dar rimând anormal în contratimp (*abba*). Se inspiră din „Stanțele" lui Moreas. Este evidentă atitudinea catolică față de păcat, cu influențe baudelairiene, sentimentul morții este omniprezent în plăcerile vieții, sentimentul de deșertăciune inspirat de Toulet. Acest poet, fumător de opiu ca și Baudelaire, era considerat *prea fantezist ca să se intereseze de soarta operei sale*[10], elogia epicurismul și proiecta armonizarea omului cu natura: *Stoicismul lui Moreas învață fiorul voluptos al frumuseții păgâne, pe când epicurismul poeziei lui Toulet descoperă, sub învelișul senzual al plăcerii,*

[6] Idem, p. 260
[7] Idem, p. 259
[8] Idem, p. 283
[9] Idem, p. 261
[10] Idem, p. 270

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

spiritul ascetic[11]. Poezia lui Toulet este foarte concentrată, pe când lirica lui Dereme este înzestrată și cu păcatul abundenței. Este spontană, îndrăzneață și grațioasă în expresie, are o rară eleganță naturală, cu un ritm impecabil și rime muzicale, cu *un spirit galic și atic în același timp*, cu contraasonanțe, este *prototipul însuși al fanteziei lirice*[12]. Dereme a fixat legile *contraasonanței*: consoane fixe, vocale schimbătoare care dau o muzicalitate specifică (*cedre – clepsydre, amer - dormir*).

Philippe Chabaneix are o poezie plină de farmec, o formă perfectă și cu o rară luciditate în care cântă doar iubirea în elegiile și romanțele care reprezintă *antinomia amorului modern*[13] din care Ion Pillat consideră că poemul „Les Quatre Saisons" *rezumă, în grația lui, elegiacă și frivolă, tot sufletul Fanteziei*"[14].

Fantezioștii se scrutează mereu, se judecă în mod lucid[15], abordează teme clasice precum: monotonia existenței, timpul inexorabil. La aceștia melodia interioară este însuși sufletul versului.

Pellerin are o *poezie tare ce nu se teme de scabos și chiar de trivial în satiră, dar, în schimb, de o turburătoare suavitate în elegie. Poezie nouă care nu se sfiește să cânte cu expresiile cele mai tehnice invențiile mari ale secolului*"[16], cu o *senzualitate fină, culori ușoare de pastel, poezie de noctambul dezamăgit în ceasul îndoielilor de sine*[17]. Carco *se luptă cu nălucirile și strigoii trecutului său*[18].

Dimitrie Anghel fantazează o dramă a destinului: într-un cadru de legendă medievală, ideile creștine se întrepătrund cu cele păgâne. Fratele eroinei, amenințat de moarte, va putea fi salvat doar dacă o fecioară pură îi va țese din fire albe, trei zile consecutiv, o cămașă fermecată prin care nu poate pătrunde nicio armă. Firele de tort se preschimbă în funigei care zboară frenetic în căutarea celui decedat. În timp ce mama își plânge destinul, Runa, deși nebună, își urmărește desnădejdea cu un fir perfect logic și se trezește în momentul în care sosesc funigeii care îl descoperiseră pe fratele mort în luptă, ca într-un cortegiu mortuar. Aceasta are un moment de perfectă luciditate când distinge Ispita de Amor, apoi moare alături de fratele său, în timp ce funigeii intonează un cântec-elogiu al suferinței în „Legenda funigeilor".

Rememorarea unor vremuri demult trecute, transpunerea în lumea *fantomelor*, pare să se realizeze după modelul proustian, însă într-o manieră simbolistă în care efectele coloristice se împletesc armonios cu cele muzicale având o structură și o tematică proprii simbolismului, textele fiind mai degrabă lirice prin visarea, melancolia și interesul pentru cei nefericiți.

Opera sa reprezintă o încercare de pătrundere spre o altă ordine a conștiinței, spre etapele revolute ale biografiei, spre *une vie anterieure* după cum afirma Baudelaire. Se

[11] Idem, p. 266
[12] Idem, p. 283
[13] Idem, p. 286
[14] Idem, p. 287
[15] Idem, p. 271
[16] Idem, p. 276
[17] Idem, p. 278
[18] Ibidem

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

utilizează anamneza – interpretată ca (auto)-excudere a eului din existență – manifestată prin reverie („Dragoste", „Amintire", „Melancolie", G, „Metamorfoză", F), somn sau agonie (identificarea poetului cu Narcis – „Moartea Narcisului", F, „Dureri ascunse", „În furtună").

În cel de-al doilea volum publicat, „Fantazii", autorul înglobează 27 de texte despre florile nemuritoarei sale grădini sub pecetea imaginației debordante, ca și viețuitoarele care o populează și amprenta umană care, de cele mai multe ori, se întrepătrunde cu vegetalul. De această dată autorul își stăpânește cu măiestrie motivele transformându-se într-un fantezist lucid și intelectualizat. Universul său liric este aici imaterial, transparent și diafan, artificial, decorativ și feeric, iar tonul poeziilor este cu preponderență unul pozitiv.

Remarcabila putere de sugestie sufletească se realizează prin introducerea unor noțiuni de textură, savoare, parfum, senzații tactile, simboluri împrumutate domeniului muzical, alături de calitățile mai vechi de culoare și armonie a versului. Muzica și poezia se întrepătrund, rămânând contaminate una prin cealaltă.

Literatura lui Dimitrie Anghel este un prilej de încântare estetică a ochiului avizat sub raportul viziunii plastice.

BIBLIOGRAPHY:

Anghel, D., *Versuri și proză*, Ed. Albatros, București, 1989;
Anghel, D., *Poezii și proză*, Ed. Andreas Print, București, 2010;
Anghel, D., Iosif, Șt. O., *Cometa*, Ed. Librăriei SOCEC, București, 1908;
Boldea, I., *De la modernism la postmodernism*, Ed. Universității „Petru Maior", Târgu-Mureș, 2011;
Bote Marino, L., *Simbolismul românesc*, Ed. pentru Literatură, București, 1966;
Călinescu, G., *Istoria literaturii române*, Ed. Semne, București, 2003;
Cioculescu, Ș., *Dimitrie Anghel*, Ed. Publicom, București, 1945;
Dorcescu, E., *Poetica non-imanenței*, Semănătorul Ed. on-line, București, 2008;
Golopenția-Eretescu, S., Mancaș, M., *Studii de istoria limbii române literare*, Ed. pentru Literatură, București, 1969;
Iosif, Șt. O., Anghel, D., *Legenda funigeilor*, Ed. Librăriei UNIVERSALA Alcalay & Co., București, 1920;
Micu, D., *Literatura română în secolul al XX*-lea, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000;
Pachia Tatomirescu, I., *Dicționar estetico-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicației*, Ed. Aethicus, Timișoara, 2003;
Sasu, A., *Dicționarul biografic al literaturii române*, vol. I, Ed. Paralela 45, Pitești, 2006;
Streinu, V., *Versificația modernă*, Ed. pentru Literatură, București, 1966;
Vianu, T., *Arta prozatorilor români*, Ed. 100+1 Gramar, București, 2002;
Zamfirescu, M., *Poemul românesc în proză*, Ed. Minerva, București, 1984;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

*** *DEX*, Ed. Univers enciclopedic Gold, București, 2009.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

FASCINATION WITH INDIA REVEALED IN MARIUS MIRCU'S TRAVEL REPORTAGES

Carmen Țâgșorean
Phd Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: An imaginary traveler during childhood, Marius Mircu turns into an explorer fascinated by exotic destinations as an adult. His life's adventure, started in mid 1909 in Bacău, adds a decisive chapter in the evolution of the inexperienced Marius Mircu when he decided to study medicine in France. Fascinated by the unusual things that he observes during his first trip, the journalist discovers his passion to write travel reportages, otherwise a fashionable genre in interwar France. Starting with 1928 and until the early 40's, the journalist will publish numerous travel reportages in periodicals such as Reporter (Reporter), The Newspaper of Sciences and Travels (Ziarul ştiinţelor şi al călătoriilor), The Gazette (Gazeta) or The Nation (Naţiunea). The aim of our study is to present the way Marius Mircu transposed in articles his experience produced by his excursion to India.

Keywords: travel reportages, India, Marius Mircu, press, interwar

Bacău, at the beginning of the XXth century, a place with a significant ethnic population, gave the Romanian culture a number of valuable people among whom we consider that Marius Mircu can be included. The son of two tailors, the journalist decided his own destiny, with the ambition to do whatever it took to make it happen, against all odds. He came into the world on June 9, 1909, and sixteen years later he was trying to pry open the gates of Romanian journalism by publishing short notes and articles in central newspapers like *Sănătatea*, *Rampa*, *Ziarulştiinţelorşi al călătoriilor*, *Cinema*, *Dimineaţa*, *Curierul israelit*, but also in his high school newspaper *Încercări*. The one now considered "the age dean of the Romanian Jewish journalists", whose career spanned eight decades (he wrote until the end in 2008) and covered a lot of fields like culture, politics, daily life, history, anthropology, state administration, etc., managed to publish in more than one hundred Romanian and Jewish publications like *Naţiunea*, *Reporter*, *Tempo*, *Gazeta*, *Adevărul literar şi artistic*, *Ziarul ştiinţelor şi al călătoriilor*, *Timpul familiei*, *Realitatea evreiască*, *Viaţa evreiască*, *Răspântia*, *Unirea*, *Informaţia Bucureştiului*, *Jurnalul copiilor*, *Copilul evreu*, *Dimineaţa copiilor*, *Universul copiilor*, etc.

Some of the qualities of a good reporter were present from early childhood. It seemed that the future journalist was so eager to go out and explore that he learned how to walk before he was one year old. He thought he took this after his aunt Reveca, one of his father's sisters[1]. Exploring his home surroundings became soon his main objective and not even his father's

[1]Marius Mircu, *M-am născut reporter*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 12.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

occasional spanking didn't slow him down because "the reporter had already awoken in him"[2]. This curiosity, which over time grew bigger and bigger, turned into a driving force that governed his entire life, one like an adventure novel, sometimes easy some other time full of unknown and hardship he bravely confronted. In his autobiography *I Was Born a Reporter* (*M-am născut reporter*) he confessed: "I was really curious as a child: spying, searching, investigating, I was born a reporter, but my father didn't know it. Otherwise..."[3].

The moment he discovered his passion for reading the space barriers vanished, distances became abstract notions, the time compressed. Abandoning himself on the wings of imagination, the child began to learn to appreciate cultural diversity and the pleasure to explore distant territories fascinating through their uniqueness and beauty. The passing from imaginary trips to real ones came rather suddenly, with the imaginary traveler only partly prepared to take on the challenges that the real world required. His first exit from the familiar space was his departure to study medicine in France. Under the circumstances he had to earn a living himself, and, as reportages were quite fashionable at the time in France, he discovered that he had a true inclination for the genre. As it usually happens in a debut, Marius Mircu took up this trade in stages, both with regard to the art of composition and the ethics of documentation for his reportages. He actually confesses in his first autobiography *I Was Born a Reporter* (*M-am născut reporter*) that during his beginnings at *Ziarul științelor și al călătoriilor* (*The Newspaper of Sciences and Travels*) (the first publication that carried the reportages of the unexperienced writer) not all the articles submitted had been written as a result of some trips, without getting into more details. This is about the time he spent in Rouen, when, as a beginner, he used to get information for his articles by reading at the library, checking literature in travel agencies, travel guides, and magazines[4]. This was a short period because his honesty made him give up the practice: "I said to myself it was time to reverse things: first travel, then write". His reportages received by the newspaper were really appreciated, as Moș Delamare admitted, but they were translations from France[5]. After his return to Romania in 1932, Marius Mircu obtained the financial means to travel to the French colonies in Africa, later in India, and finally in Scandinavia, Corse, France, and both North and South Americas, resulting in a series of reportages published during the interwar time, mainly in *Ziarul științelor și al călătoriilor* (*The Newspaper of Sciences and Travels*), but also in *Gazeta* (*The Gazette*), and the *Curentul pentru copii și tineret* (*Stream for Children and Young Ones*). He also tried his hand at writing about trips in the country, but these fell far short from the stylish articles as an international traveler.

The starting point into making a reportage is always "the adventure", which, in Marius Mircu's case, is the trip to see new cities, the flight (continental or transoceanic), to explore new territories, all surprised in a diversity of moments and covering a vast array of topics[6].

[2]*Ibidem*, p. 15.
[3]*Ibidem*, p. 17.
[4]Idem, *M-am născut reporter*, 2nd Edition, vol. I, Editura Glob, Editura Papyrus, Bat Yam, 1998, p. 277.
[5]Ibidem, p. 312.
[6]Radu Ciobotea, *Reportajul interbelic românesc. Senzaționalism, aventură și extremism politic*, Polirom, Iași, 2006, p. 7.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

This way he became the explorer, the anthropologist, the sociologist, the political analyst, the historian, but always with a keen sense of discovery and learning regardless of the place he was in. His fascination for new places is visible in all his travel reportages, Marius Mircu being in the same fame gallery with Filip Brunea-Fox and Geo Bogza.

The purpose of this study is to bring to light some of the travel reportages by Marius Mircu, and show how he turned his trip to India into a story. For this we will analyze his materials published in the magazines we mentioned before.

If we were to summarize on his travel impressions, we would say that these are beautiful stories about places, people, and cultures. From the North of Europe to the heart of Africa the reader flies thousands of kilometers on the wings of imagination. A strange world opens its gates gracefully, bowing to the imaginary traveler. The beauty of Marius Mircu's reportages lies in the combination of personal notes with the objectivity of the facts in the field. In an era when poverty, lack of education, and social turmoil were the norm in our society, the imaginary journeys, via reportages, represented an escape from the tense reality of daily life. In contrast to the tourist guides that contain useful facts and directions, a travel reportage by Marius Mircu conveys the joy of the traveler when a new place reveals its secrets, full of emotions expressed in metaphors that give the story a distinguished flavor. The quality of a travel reportage depends on the poetic sensitivity of the author that makes the difference between similar materials when direct experience is missing. Reading the story, a person plunges into the reality of that culture and is given a chance to get into the privacy of those people's lives, living intensely every moment of that journey. Concentrating on the text one gets to smell the air, or the aroma of those traditional dishes or the pulse of the crowded streets, the cold or the heat grabbing your skin. Marius Mircu's travel reportages are a lot more than simple presentations of those cities. They actually reflect the real talent of the "treasure hunter" who puts in a lot of energy for us, the final beneficiaries of his endeavor. His invitation to travel cannot be turned down because it gets you in first with the few hints then with the entire image of the place of visit. Most of the facts are new to the readers, as they are not in other published works at the time of their appearance.

Due to the popularity of mass media (internet and social networks), due to the changes in mentality and the opportunity to travel (people value the freedom and plan ahead to travel), but also due to a well-developed tourist infrastructure, today more people explore the world on their own than ever before. As a direct consequence the travel reportage has lost interest with the public nowadays. To analyze and discover their real value, the reportages should be looked at through the eyes of reader at the time of their publication. During the interwar years, when Marius Mircu published his works, the majority of Romanians didn't even dream to take a trip abroad. In the absence of documentaries, in a poor society like Romania, Marius Mircu's works meant a bridge towards the outside world, stressing the similarities but also the cultural and social diversity, making available to the readers the means and the information necessary for a self-evaluation. Due to the cultural component, these reportages could be judged as means to fight antisemitism, a rather common phenomenon in that period.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

To get to know Indians you have to get into their midst, into their streets and feel the beat. That was Marius Mircu's intent who invites us to an itinerary through India: "Take a round of the city" where you'll have the chance to be "harassed" by dogs, that you cannot touch because they pass as holy, so that all you can do is "suffer like a martyr. Your salvation may be the garden, but here you may be attacked by all kinds of insects, "swarms of terrible flies, giant wasps", invading also the houses and sitting at tables with the owners. To take evasive action, you go back to the street, where you may be lucky to run into cattle that at time they'll touch you with their horns, "but you cannot complain because they are holy too, very holy". You run farther and run into narrow street where the elephants are the kings, and if you had the funny idea to visit a temple you would bump into monkeys or the philosopher, "a bird a meter and a half big". After such an adventurous day, if you were ill-inspired to light a candle, your room would immediately fill with "streams of disgusting bugs, cohorts of flies, and holy butterflies". This was the complete adventure into the Indian world, that only a reporter could experiment at this level: "Of course, without any word stated here being an exaggeration, you got to be a reporter for something like this to happen to you"[7]. But this adventure revealed to the reporter a number of details meant to facilitate the understanding of some specific realities and present us with the following picture of India that includes data on social organization, traditions and religion, but also oddities.

The contrast between rich and poor

India discloses some of her secrets to the reporter who brings them into the privacy and safety of those interested by the social, economic, political, and cultural situation of the country that ignited the imagination of many generations of writers from around the world. A country of contrasts, as it was described in all travel literature, India remained a traditionalist state, in spite of all timid attempts by some educated princes to change the living conditions of the common folk, being at the same time "the pride of the British Empire", but also "the shame of our civilization", due to the poverty and misery of the population[8]. The quarrels among the spiritual leaders of the Hindu community were particularly triggered by the economic situation of the population. Mahatma Gandhi and Pandit Nehru were just two of the leaders with great influence in the way the country was evolving and Marius Mircu tells us about these leaders' visions for the development of the country. Mahatma Gandhi, "the most complex personality of the modern times", thought that the entire attention should be given to solving "the daily misery", in terms of a "gradual and voluntary conversion", along with maintaining the current social classes, while the socialist Pandit Nehru, from "a very powerful family", used to luxury and life's fortunes, wanted a pack of coercive measures, but also the separation of powers in the state (religion should not mix with politics)[9].

---

[7]I. Marius-Mircu, *India. În India nici reporterii nu fac mare ispravă*, in *Reporter*, year II, #13, March 7, 1937, p. 7.
[8]Idem, *Țara paradoxelor. Hinduşi moderni în India primitivă*, in *Gazeta*, year IV, #1070, October 8, 1937, p. 1-5.
[9]A. B., *De la Mahatma Gandhi la Pandit Nehru*, in *Gazeta*, year IV, #914, Aprilie 28, 1937, p. 3.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Paradoxically, these Indian realities, the contrasts (between rich and poor, light and darkness, colors and sadness in the people's resignation,) are exactly the entities that exercise a powerful attraction and fascination on the visitor. The reporter himself was seduced by the mirage in maharajah's stories which he either read or heard, starting his story with a brief characterization of the country: "We are in India now, ancient country of religions, the country of fabulous riches and stunning poverty, of sacred animals and the most disgusting blackguard, the country of dreams and beauty, of fakirs, elephants, snakes, Gandhi's and earthquakes country"[10].

What really shocks at a first encounter with a maharajah is the opulence of his attire and jewelry "that seems a shining armor [...] rivers of pearls and lakes of diamonds [...] all around big and green teardrops of jade [...] On the turban swarms of brooches, pins, and diadems, topped by a modern crown cast in diamond dust". The riches of these princes were limitless as nobody ever estimated them: "They lack the slightest idea about the quantity of jewelry they own simply because nobody ever tried to estimate it. In all the rooms in the palaces there were jewelry boxes, full of precious stones, boxes that are never opened, riches that are never used"[11]. Apparently, this opulence played an important role in winning over the people's admiration: "Pageantries are a true necessity for the Indian masses, whose imagination demands such a feed even with a greater intensity than the body demands food"[12]. The opulence of the European rich fell far short of that of maharajas' and what better chance to compare than a reception. The same opulence can be seen in palaces that stun by their size, matching those of French royalty[13]. In the south, poverty is rampant, with a unprecedented mortality rate, while in the north we meet "the white invaders, the Arians"[14]. Besides palaces, heaven on earth, there is also the Ganges, on whose banks "a cascade of naked Indians swarm in the middle of a bounty of merchandise of all kinds" with people bathing alongside their animals[15].

The differences between the Britons' living conditions and Moslems' couldn't go unnoticed. In contrast to the Britons whose conditions were excellent, the Indians lived in huts and tents where minimum hygiene was impossible which led to epidemics. The Moslems, who had adopted the European ways and were helping the British rulers, were doing a little better. The journalist thinks that the Indians' resignation comes from deep seated religious beliefs in the entire population which created some sort of detachment from the earthly life. Marius Mircu identifies similarities with Medieval Europe, when religion dominated the social and political life, by this implying that India was still in that stage in history. This medium was fertile for the birth of fakirs, the equivalent of the European beggars: "Yes, this life may be harsh, but does

[10]I. Marius-Mircu, *India*, in *Reporter*, year II, #10, February 14, 1934, p. 3.
[11]*Ibidem*, #11, February 21, 1934, p. 6.
[12]*Ibidem*, #12, February 28, 1934, p. 6.
[13]A. S. Mircu, *În ţara lui Ghandi*, in *Ziarul ştiinţelor şi al călătoriilor*, year XXXVII, # 20, May 16, 1933, p. 312-314.
[14]I. Marius-Mircu, *India*, in *Reporter*, year II, #10, February 14, 1934, p. 3.
[15]*Ibidem*.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

not require a lot of work. And that's what they want"[16]. This contrast between classes and their living standards is the element that shocks the visitor in India. It's India's trademark.

At the end of his trip to India, in the journalist's memory this contrast between some people's riches and some others' poverty was imprinted forever and will show in all his memoirs: "The greatest riches and incredible splendor and the devastating destitution meet together all over [...] without influencing each other"[17] or "the country of riches and poverty, of sacred animals and some disgusting, of fakirs, elephants, snakes"[18].

Traditions and Customs

India was a society dominated by ancient customs in total contrast to the customs of the liberated European societies. According to Indian tradition, a married woman had to separate herself from society, to wear the veil, and to live in solitude. Even the automobiles that were taking them places had no windows to see the outside world. Even the right to read books or the press was denied to them. Obedience to this tradition was of utmost importance regardless of the region. Even when they traveled to Europe, the Indian princes did not lower the rules so that their trips were extremely expensive, being organized for political ends "to strengthen relations with the metropolis, without which their power would have been frail!"[19].

Another custom, considered barbarian, was "the donation" of a young girl to the priests, who, along with others, would sing in the temple for the rest of her life one song every evening[20].

For a better understanding of the social and family structure we need to step into the privacy of the homes. Our curiosity is satisfied when we find out that the spouses do not share the living quarters as it is customary in Romania. Here is a description of the "women's apartment" in New Delhi: "a tiny cage of living marble, transparent like pearl, finished in the finest satin, engraved with a light woven piece of jade stones, all hanging – like a cage – over a terrace from fairy tales, dominating the Jumna Valley[21]. Introverts towards foreigners, the Indians were distant even with their wives whom they considered inferior. The author does not state this per se, but the woman's behavior in front of the man, imposed by the social norms leads to: "They are extremely reserved even among themselves. Decades may pass before they get closer even if they live so close together, even as spouses". Since the women was considered inferior to man, she was supposed to be obedient, "to only look at him and execute if he ordered

[16]A. B., *Viaţa de basm şi iad a Indiei de azi. Mizerie, boli, ignoranţă şi superstiţii*, in *Gazeta*, year IV, #1086, October 20, 1937, p. 1-5.
[17]Marius Mircu, *Elefanţii din India au pornit la vânat*, in *Curentul pentru copii şi tineret*, year II, #63, May 29, 1940, p. 4-5; 15.
[18]Idem, *Minuni şi necazuri în India*, in *Curentul pentru copii şi tineret*, year II, #48, February 14, 1940, p. 12-13.
[19]I. Marius-Mircu, *India*, in *Reporter*, year II, #12, February 28,1934, p. 6.
[20]*Ibidem*.
[21]*Ibidem*, #10, February 14, 1934, p. 3.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

something", never to talk at the same time and "to swiftly obey the commands of her husband"[22].

The Oddities of the Tradition in India, the subchapter of the second part of the article *In Gandhi's country (În ţara lui Ghandi)*, introduces us to a series of customs around which the entire existence revolves. Once in India, you have to obey the rules. It's interesting to find out that as early as the 1930ˢ there was some movement for women's rights that even the elite's women took part in. An example is that of Kapurtala maharaja's daughter, educated in Paris. To express themselves they called a nationwide convention in Delhi[23].

Another aspect the author touches is about the Indians' veneration of animals, considered sacred, that Marius Mircu ran into when visiting temples, "inhabited by so many monkeys that you wouldn't be able to count in a week's time"[24].

Nothing is ordinary on the reporter's trip; there is always something unusual happening that makes the reader wish he had a similar experience. In India, for example, Marius Mircu will take part for the first time to a tiger hunt. It was, as he confessed, an experience anticipated with a lot of emotion, but that turned out to be disappointing. That was the only one he took part in. Besides the description of an exotic nature, the reportage becomes a lesson on morality due to the violence of such a sport and its lack of sense. Going over the material, the reader becomes part of the hunt, the detailed descriptions makes him feel the heat, the humidity, and the tension of the participants, jumpy at every sound made in the woods. The hunter is basically a cold-brooded killer who lacks compassion for other beings as proven when the group stumbles into a dead man's body in the bush, killed by a tiger. The hunting party kept their cool at the scene. There was no reaction from the locals. Nobody raised the question of burying the victim. Impressed, Marius Mircu noted: "Life and death are in such a good relationship that neither can impress you, more or less." Waiting for the animal to come to the hunter, the tension builds up gradually, the reader resonates with the author: "We all feel the danger coming" or "suddenly, a noise came from a nearby bush"; "I felt that it [the tiger] was skillfully sneaking through the brush"; "all the rifles look impatiently in that direction". At the top of this emotion, when the reader expects the news that the tiger is down, we learn that the tiger was no longer among the living as it had been killed a few days earlier by a boy. The reporter, the only one relieved, not frustrated, says about that boy: "He is the greatest benefactor"[25].

Fakirs – an Attraction of India

One of the oddities of India, the fakir, is a mysterious character who deserves the entire attention of a journalist. "The city of four thousand temples", Benares, "dirty and imposing, gloomy and surprising, destitute and colossal" makes it possible for Marius Mircu to meet a

[22]Idem, *India. În India nici reporterii nu fac mare ispravă*, in *Reporter*, year II, #13, March 7, 1937, p. 7.
[23]A. S. Marius Mircu, *În ţara lui Ghandi*, in *Ziarul ştiinţelor şi al călătoriilor*, year XXXVII, #21, May 23, 1933, p. 324-325.
[24]Marius Mircu, *Minuni şi necazuri în India*, in *Curentul pentru copii şi tineret*, year II, #48, February 14, 1940, p. 12-13.
[25]I. Marius Mircu, *Rendez-vous cu un tigru*, in *Reporter*, year III, #66-68, April 25, 1935, p. 11.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

fakir. His quarters, situated in the most sordid place in town, was no deterrent for his clientele[26]. Similar to magicians, whose magic are nothing but tricks, more or less complex, "the wonders" of the fakirs had logical explanations. Either the djorghi (nomads) or yogi (those living in isolation), the fakirs were poor people, considered holy by Indians so that they felt "compelled" to give them money when meeting them. Marius Mircu tells of some of the tricks the fakirs conquered their audiences with in public squares: a little branch of a fig tree that turns into a young tree that later on would play on a guitar the tunes requested by the audience. Another act performed by the fakirs was fortune telling – the past or the future – and also healing (for example, an old man beaten badly who heals in a few moments) or the fakirs hanging heads down with no damage, sitting in that position for months, until they thought they had earned enough money[27].

In contrast to these amazing public appearances, the yogi lived a secluded life and there were people coming to them to seek their advice. A possible myth, neither confirmed nor denied by the reporter, was their capability to levitate[28].

Each and every trick used by fakirs had a logical explanation provided by the learned Westerners who ventured into that part of the world and vouched that there was nothing paranormal. For example, some bodily functions can be controlled through training, like breathing, muscle contraction, crying or a saliva excess[29]. Along with this exceptional control of the body, the fakirs used their rich imagination to create new tricks all the time, just like magicians. Like the trick with lying on a nail bed that the fakirs used, which was a matter of skillful distribution of the weight on nails that were blunt, not sharp[30].

Condensed in travel reportages, Marius Mircu's impressions, written as an adventure novel in which reality mixes with imagination, point out the main characteristics of India that the reader will enjoy and never forget.

Conclusions

The travel journals dedicated to India reveal the main aspects of the Indian society, but, at the same time, get deeper into the psyche of a fascinating country that for the Western visitor is nothing short of a wonder. These journals bring us the image of a vibrant and unique society, whose contrasts are so striking, yet permanent and enduring to form a millenary culture capable to fulfill the destinies of millions of its people.

BIBLIOGRAPHY:

[26]Idem, *India*, in *Reporter*, year II, #10, February 14, 1934, p. 3.
[27]I. Marius Mircu, *Minunile fakirilor*, in *Ziarul ştiinţelor şi al călătoriilor,* year XXXVIII, #37, September 11, 1934, p. 580-581.
[28]*Ibidem*.
[29]I. Marius Mircu, *Fakiriri... realitate? Fantezie? Hipnotism?*, in *Ziarul ştiinţelor şi al călătoriilor*, year XXXVIII, #40, October 2, 1934, p. 630-631.
[30]*Ibidem*, # 41, 9 octombrie 1934, p. 648-649; 656.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Ciobotea, Radu, *Reportajul interbelic românesc. Senzaționalism, aventură și extremism politic*, Polirom, Iași, 2006.
Mircu, Marius, *M-am născut reporter*, Editura Cartea Românească, București, 1981.
Idem, *M-am născut reporter*, 2nd Edition, vol. I, Editura Glob, Editura Papyrus, Bat Yam, 1998.
Curentul pentru copii şi tineret 1940
Gazeta 1937
Reporter 1934, 1935, 1937
Ziarul ştiinţelor şi al călătoriilor 1933, 1934, 1940

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE TRAVEL INTO VIRGIL'S INFERNO. THE DESCENT TO ORIGINS

Roxana Maria Fănuț
PhD student, West University of Timișoara

Abstract: This paper seeks to offer an image of Aeneas` journey into the underworld. The hero`s travel into the realm of Hades represents a way of searching the origins of a nation and also the intrinsic values of an ancient hero. The wandering of Aeneas has a cathartic role, meant to reveal a true hero and founder of a great city and empire, who is trying to accomplish his fate. Sibyl, Apollo and Hecate`s priestess, is the guide of the hero into his kathabasis, counselling his acts and guiding his steps into the inferno, where he will meet the sinners, the punishers and the elated ones. The gnoseological travel into the underworld displays a geography that passes the limits of the unreal world, getting to show a social geography of Rome. The initiatory route is designed around the journey on the Mediterranean Sea and into the realm of Hades, demonstrating that the long itinerary of Aeneas represents a spiritual and maturity quest.

Keywords: the underworld, Aeneas, Sibyl, kathabasis, gnoseological travel, social geography, maturity quest.

Datorită faptului că în antichitatea clasică, în special în Grecia și Imperiul Roman, cetățenii erau liberi să creadă în ceea ce vor, neavând dogme sau alte soiuri de restricții, s-au dezvoltat în acestă perioadă foarte multe teorii asupra vieții de apoi și a soartei sufletului după moarte. Teoate aceste teorii, abordate din varii puncte de vedere, fie ele filosofice, fie ele literare, nu au putut decât să aducă o mai mare bogăție spiritului, dar și mai multe năzuințe umane. Nevoia omului de a transcede spre o lume mai bună, de a nu pune capăt, pur și simplu vieții și, chiar mai mult decât atât, de a aduce privilegii sau de a face deosebit un personaj, a dat naștere multor lumi fictive. Una din aceste lumi imaginare este infernul, pe care numeroși autori au încercat a îl închipui și reprezenta. Homer și Vergiliu sunt cei care au oferit unele dintre primele reprezentări literare ale lumii subpământene și care au stat la baza infernurilor dantești sau miltoniene. Tărâmurile infernale sunt revelate prin ochii călătorilor cu statut special, cum este cazul particular al *Eneidei*, unde Eneas, eroul epopeei, reprezintă întruchiparea eroului civilizator.

Pătrunderea în spațiul infernal este permisă doar sufletelor celor decedați care au primit un loc de îngropăciune sau un simplu cenotaf. Coborârea în straturile pământului este un proces ce necesită o prealabilă pregătire, căci nu oricine este capabil să intre într-o lume din care oamenii nu s-ar mai putea întoarce decât dacă este necesar ca aceștia să îndeplinească fapte mărețe. Eneas, în grecește Aineias, strămoșul poporului roman născut din zeița Venus, Afrodita

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

la greci și din păstorul de origine troiană, Anchise, dobândește și el dreptul de a pătrunde temporar în lumea lui Hades. Intriga întregii epopee este concepută în jurul unei călătorii pe mare, pe uscat și în straturile pământului, ca modalitate de conturare a unui parcurs inițiatic la nivel intrinsec, însă cu efecte majore asupra mediului exterior. Eroul roman, ajunge la Cumae, după o călătorie mundană plină de impedimente, pe coasta mării Tireniene, de unde va putea pătrunde în straturile pământului. Țelul lui Eneas este de a întreprinde o călătorie în infern, unde se poate întâlni cu umbra tatălui său care îl poate sfătui și îi poate confirma faptul că el va fi cel care va pune temeliile unui mare imperiu, Imperiul Roman.

Nararea evenimentelor petrecute în straturile pământului nu se face *ex abrupto*, căci este necesară invocarea forțelor supreme, nu după modul obișnuit, unde era necesară o invocare a muzelor, ci punându-se problema unei situații excepționale, Vergilius invocă zeii infernali, ei având dreptul de a decide dacă cele ce au fost văzute de Eneas au permisiunea lui Chaos și a lui Phlegethon:

„Zeii puterii, stăpânii pe suflete, umbre-amuțite,
Chaos și Phlegethon tu, voi locuri tăcute-ale nopții,
Fie-mi iertat să vestesc ce-auzit-am acolo, ce-ascunde
Vechiul pământ în adîncuri și-n noapte, prin voi să
descopăr!”[1]

Întregul proces vine să ateste credința romanilor și importanța acordată zeilor. În accepțiunea romană și în doctrina promovată de Augustus, omul trebuie să fie conștient de propria sa micime și de statutul inferior pe care îl are în fața divinităților. Îngăduințele cerute de Eneas sunt mai mult decât o simplă permisiune a zeilor infernali, ci mai degrabă o permisiunea cerută lui Chaos, el reprezentând divinitatea primordială și statutul inițial al lumii. Considerând lumea de sub pământ drept o parte a întregului, se cere permisiunea legii supreme *fas* pentru a putea dezvălui ascunsul. Așadar, Chaosul reprezintă singură putere capabilă să acorde îngăduința muritorilor de a călători prin tărâmul lui Hades:

„Și număra de la Haos iubirile zeilor multe.
Cînd, fermecate de cânt, din caiere moirele fire
Desfășurau, înc-odată lovit-a a mamei ureche”[2]

La un nivel mult mai formal, permisiunea este cerută și lui Phlegethon, el reprezentând granița de foc ce îngrădește Tartarul, iar funcția de stavilă reprezintă piatra de încercarea în formarea completă a unui real fondator. Katabasa în lumea Hades necesită prezența unei călăuze, tărâmurile lumii subpământene fiind cât se poate de neprietenoase unui suflet pur, asemeni celuia lui Eneas. Sibyla, în dublul rol de preoteasă și călăuză, îl introduce pe călătorul roman în tainele infernului, ghidându-l în întregul proces ritualic ce îi va permite accesul spre lumea celor morți.

Coborând în infern, eroul pleacă în căutarea originilor sale și prin extensie, în căutarea originilor unui întreg popor. Geografia lumii de apoi transcede limitele fabulosului, ajungând

[1]Vergilius, *Eneida*, trad. G. Coșbuc, Ed. Univers, București, 1980, p. 199.
[2] Vergilius, *Bucolice. Georgice,* Ed. Pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 123.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

să înfățișeze geografia socială și politică a Imperiului Roman. Spațiile imaginare reflectă modul de raportare auctorial la realitatea proximă, ceea ce înfățișează dorința romanilor de a-și găsi predecesori de factură eroică și de a arăta supremațiacra poporului. Călătorind în straturile pământului, Eneas întâlnește toate sufletele celor care au viețuit pe pământ, fie ele bune sau rele, păcătoase sau nu, spiritele toate sunt grupate în funcție de trăsăturile predominante care le-au guvernat viața. Astfel că, în prima secțiune a infernului, *vestibulum*, Eneas, acompaniat de Sibila, întâlnește grijile și nenorocirile vieții:

„Grijilor neiertătoare stătea li, cu dânsele, - Amarul
Veştede Boale-mprejur şi plina de chin Bătrâneţe,
Foamea ce-ndeamnă la rele, şi Groaza, şi mult urgisita
Lipsă - grozave vedenii -, şi Moartea, şi Truda muncirii,
Somnul, cu Moartea-nfrăţitul, şi lacoma Poftă, ce-n inimi
Naşte păcate; şi plinuri de-ucideri, Războiul cel jalnic."[3]

Primele necazuri cu care oamenii se confruntă în mundan se află în conformitate cu cele pe care oamenii le-au avut în perioada războielor civile, perioadă carcterizată de nesiguranță, foamete și groază, sentimente cu nu au putut decât să aducă încă și mai mult rău în societatea romană. Toate aceste sentimente fiind puse pe seama nenorocirilor unui război, nu neapărat pe seama naturii umane, căci omul este forțat de împrejurări, aici un război, să uite conduita normală și să se îndrepte spre atitudini denigratoare, probabil că și din acest motiv Vergilius așează aceste nenorocirii în prima parte a Infernului, căci cei ce își ispășesc aceste păcate săvârșite în timpul vieții nu sunt complet vinovați de acestea, ei fiind siliți de împrejurări să se comporte în această manieră și să săvârșească acest soi de păcate. Prezența tuturor acestor rele înaintea intrării propriu-zise în infern, reprezintă a alegorie semnificativă, în măsura în care *„infernul se prelungește pe pământ, așa se naște ideea că infernul începe chiar din viața prezentă"*[4]

Următorii locatari ai infernului sunt monștrii: Scylla, Centaurii, Briareus, Hydra din Lerna, Harpiile și Grogonele. Scylla fusese o nimfă care fermecase numeroși pețitori, dar a fost preschimbată de către vrăjitoarea Circe într-un monstru, deoarece Glaucos, unul dintre pețitorii respinși ai lui Scylla a refuzat-o, iar din răzbunare Circe a otrăvit apa în care se îmbăia în mod curent nimfa, transformând-o astfel într-un monstru. Răzbunarea Scyllei nu a întârziat să apară, așa că aceasta a început să devoreze marinarii lui Odiseu, căci monstrul marin știa că Odiseu fusese iubitul lui Circe. Scylla este astfel și ea un produs al mâniei, care naște răzbunare, nici aceasta, precum ceilalți muritori, nepurtând păcatul din propria-i voință, ci acesta fiind unul ce se naște dintr-o altă suferință, reprezentată de Vergilius ca ființă biformă *„Scylle biforme"*[5]. Accentuarea caracteristicilor negative ale Scyllei se vrea a fi o sugerare în plus a faptului că

[3] Vergilius, *op.cit.*, p. 200.
[4] Georges Minois, *Istoria infernurilor*, Ed. Humanitas, București, 1998, p.50.
[5] Vergilius, *op.cit.*, p. 200.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

aceasta a fost forțată de împrejurări să procedeze greșit, prin răzbunare, ceea ce a rezultat într-o ființă înfricoșătoare.

Centaturii erau și ei niște ființe biforme, jumătate oameni, jumătate jumătate cai. Primul centaur, Centauros fiind conceput de Ixion, lapiteul care ucisese un membru al familiei sale. Aceste ființe brutale se aflau la intrarea în infern, alături de Braireus, un hekantonkheir cu o sută de brațe, în limba latină *centimani,* și cinzeci de capete, care alături de frații săi a fost aruncat în Tartar de către tatăl său și eliberat ulterior de Zeus. La fel precum ceilalți monștrii prezenți vestibulul infernului, Braiereus este o victimă a sorții, care îl va determina să devină o ființă monstruoasă, rolul hekatonkheirilor în tărâmul infernal fiind acela de a arunca stânci, spre teama unor eventuali privitori și spre ispășirea pedepsei. Hydra din Lerna, șarpele de apă, amintită și ea de către poetul latin alături de ceilalți monștii, este o ființă născută din doi monștrii Typhon și Echinda, dar crescută de Hera, „*însă cu cinzeci de guri spurcate stă crâncena Hydra"*[6]. Harpiile cu trup de pasăre și chip de femeie se află alături de „*narmată cu flăcări Chimaera*"[7], monstrul cu cap de leu, trup de capră și coadă de șarpe, dar și alături de ființele cu privirea cumplită, Gorgonele. Toate aceste creaturi monstruoase, au în comun culpa de a fi îngrozitoare, datorită fie înfățișării, pe care au dobândit-o prin naștere, fie de a deveni îngrozitoare și asta petrecându-se datorită unei situații nefaste în care s-au aflat. Marea majoritate a ființelor aflate în acest în acest punct al lumii infernale reprezintă rodul unei răzbunări, motiv pentru care această a doua categorie infernală stipulează preceptul conform căreia răzbunarea naște adevărați monștrii. Pedepsele groaznice și păcătoșii Tartarului nu sunt observați în mod direct de către Eneas, puritatea sa trebuind a fi păstrată, chiar cu riscul de nu dobândi cunoașterea supremă. Problematica interferării purității călătorului cu cele mai păcătoase suflete este rezolvată cu ajutorul călăuzei Sibyla, cea care, sub protecția și oblăduirea Hecatei, intră în spațiul pedepselor veșnice, unde devine mesager al eroului. Prin ochii preotesei, Eneas călătorește în cel mai îndepărtat punct al lumii lui Hades, trecând de la vizual (păcătos) la individual (păcat) și oferind o panoplie a celor mai înfiorătoare pedepse, precum și a celor mai teribili păcătoși și judecători. Primele două categorii ale păcătoșilor, aflate înainte de granița propriu-zisă a infernului, capătă oarecum o valoare asemănătoare purgatoriului, căci aici se află cei vinovați de înfăptuirea unor lucruri, la care au fost forțați să ajungă, astfel că vina lor este una dată de context, mai mult decât de dorința proprie.

Creaturile monstruoase pe care Eneas le întâlnește întăresc caracterul îngrozitor și neobișnuit al infernului, ceea ce îl face pe piosul erou să vrea a-și scoate sabia:

„*Prins de cutremur aici şi de-o spaimă cu țipăt, apucă*
Fierul Aeneas şi ține tăișul întins spre balaur;
Dacă nu cumba-i spunea pățita Sibylla că viața-i
Flutură fără de trup şi că-i aer în chip de nălucă,
Ar fi lovit, spntecând degeaba cu fierul o umbră."[8]

[6] Vergilius, *op.cit.*, p. 214.
[7] Idem, *ibidem*, p. 200.
[8] Vergilius, *op.cit*, p. 200-201.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Toate actele de apărare pe care Eneas vrea să le întreprindă nu sunt decât câtevea munci inutile, căci în tărâmurile lui Hades nu sunt presărate decât cu iluzii, dar cu toate acestea, iluziile par a fi cât se poate de reale prin modul de descriere vergilian. Putem astfel conchide că Vergilius a dorit, prin ilustrarea acestui pasaj, să demonstreze vitejia eroului roman, care ar fi fost dispus să lupte cu ființele infernale, dar mai mult decât atât poate reprezenta o imagine a deșertăciunii vieții, a donquijotismului, adoptat ulterior de Cerfvantes. Interpretând acest fragment într-o cheie filosofică, se poate afirma că Vergilius a dorit să demonstreze că tot ceea ce este întreprins de om, pe parcursul vieții sale, nu este decât o iluzie.

Drumul celor doi continuă, îndreptându-se acum spre adevărata graniță a infernului, *„rîul cel negru din Tartar”*[9], Acheronul, o imagine cumplită ce prefigurează adevăratele lucruri înfiorătoare ce se desfășoară în interiorul infernului: „*Tulbure-aici de nămoluri, vîrtejul se-nvolbură-n valuri,/Vîjîie surd, tăvălind spre Cocytus năvalnic nămolul”*[10]. Intrarea în infern se face astfel prin trecerea Acheronului, groaznicul fluviu clocotitor de nămăl, care își varsă ale sale mâluri în celălalt fluviu tânguitor, Cocytus. Sufletele celor morți trebuie să treacă de vâslașul Charon, fiul lui Erebos, întruchiparea întunericului și al lui Nox, întruchiparea nopții. Până aici, sufletele celor decedați sunt aduse de Hermes, în calitatea sa de zeu psihopomp. De la malurile fluviul infernal, sufletele devin însă responsabilitatea lui Charon, sau Kharon în limba greacă. Luntrașul Charon este descris de Vergilius ca o persoană înfiorătoare, ce poartă veșminte murdare, căci cum altfel ar putea fi un personaj ce viețuiște în noroiosul fluviu, apropiindu-se în această manieră de imaginea etruscă a vâslașului infernal, dar prezent la poetul latin fără atributele sale: aripile, ciocanul și părul din șerpi:

„Charon le ține, luntrașul zbîrlit în vestminte murdare;
Surele-i țepi i se-ncurcă pe-obraz și-i scapără ochii,
Haina-i atârnă pe umeri, soioasă, din copcii desprinsă”[11].

Imaginea bătrânului zdrențuros creeată aici de Vergilius va ajunge imaginea arhetipală a diavolului sau a morții în general. Bătrânul vameș Charon este cel care va trece în barca sa ruginie sufletele morților cu îngropăciune în veșnicele tărâmuri infernale și chiar dacă acesta pare ponosit și bătrân deține multă forță, căci este asemuit de Vergilius cu un zeu, în puterea sa:

„Luntrea-mpingând-o cu lunga prăjină, dă vîslelor umblet
Umbre cu sine ducând în luntrea cea-n fața ruginii.
El e bătrân, dar voinic și-n multă putere e zeul.”[12]

În tradiția romană, cât și în cea greacă, exista obiceiul ca celui decedat să i se pună un obol în gură pentru a-i plăti nesuferitului Charon trecerea peste apele fluviului infernal, dar sufletul nu putea ajunge la vâslaș decât după ce acesta a fost înmormântat, de unde și multele morminte goale existente în antichitate, dar și necesitatea îngropării lui Misenus înainte ca lui

[9] Idem, *ibidem*, p. 201.
[10] Idem, *ibidem.*
[11] Idem, *ibidem.*
[12] Vergilius, *op.cit*, p.201.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Eneas să i se permită coborârea în lumea lui Hades. Ritual obolului este regăsit și în religia creștină în varianta sa populară, probabil cu un fundament păgân, căci celui decedat i se pun bani în gură sau pe ochi pentru a putea plăti vămile văzduhului.

Eneas rămâne înmărmurit în fața puzederiei de suflete care se năpustesc pe margine țărmului, mulțime comparată aici cu frunzele veștede de toamnă: *„Întocmai, de brumă, la-nceperea toamnei,/Frunzele veștede cad sau, fără de număr, întocmai”*[13].Imaginea terifiantă este creată prin asocierea frunzelor moarte ale toamnei, dar care încă nu s-au descompus în totalitate, așa cum nici sufletele celor decedați, copii, femei, bărabați, nu și-au găsit drumul spre tărâmurile infernale, datorită faptului că nu au primit loc de îngropăciune, căci doar acest lucru nu le permite trecerea. Imaginea terifiantă se accentuează cu apariția păsărilor, al căror țipăt înfiorător pare să empatizeze cu neliniștea umbrelor sortite a nu putea trece de malurile râului frontieră, Styx, care se spune că înconjoară de nouă ori tărâmul lui Hades, adunându-se mânate de frig pe țărmurile fluviului: *„Paseri s-adună din văi, cînd frigul în stoluri le mână/ Ăeste cuprinderi de mări, departe-n mai calde pământuri*”[14]. Întreaga imagine conturează și accentuează senzația de sufocare și angoasa așteptării necontenite a sufletelor fără de mormânt, atât de departe de tot ceea ce a reprezentat pentru ele o zonă de relativ confort, căci ele nu sunt decât niște suflete pline de răstriște, iar umbrele ajunse în urmă încă mai contenesc în a spera și a se ruga să treacă dincolo, totul nefiind decât o inceritudine necontenită pe care sărmanele suflete nu o mai pot îndura: *„Toate se roagă cu plînset dintâi să le treacă pe ele,/Mîinile-ntind și se uită cu jale pe maluri dincolo*”[15]

Fiul lui Anchise este cuprins de tristețe la vederea sărăcilor, a celor ce nu și-au putut permite plata lui Charon, dar și a celor care au pierit înecați, fapt ce cauzează lăsarea oaseler fără îngropăciunea cuvenită. Îndureratul Eneas îi găsește aici pe *„bietul Leucaspis, pe-Orontes, cîrmaciul corăbii”*[16], Leucaspis fiind șeful corăbiei lyciene, pierit alături de companionii săi într-un naufragiu. Tot aici se află și Palinarus, cârmaciul care privind la stele a picat, înecându-se, de pe pupa corabiei. Neodihnitul suflet[17] cere, împotriva soartei, să fie trecut peste apele Styxului, dorind ca Eneas să-i ofere un loc de îngropăciune, cerință ce va stârni furia însoțitoarei Sibylla, căci a te împotrivi sorții divine, *fata deum*, repezintă un sacrilegiu.

Vâslașul Charon este cuprins de mânie la vederea îndrăznelii de care dau dovadă cei doi în manifestarea dorinței de a trece în lumea umbrelor, dar pioșenia lui Eneas și cinstea pe care o manifestă fac posibilă depășirea graniței, căci el nu vrea să pătrundă în infern pentru a produce alte necazuri, el are doar scopuri mărețe și demne de cinste. Katabasa în tărâmul umbrelor are rolul de a forma un fondator, Eneas cobârând în straturile pământului pentru a-și consulta tatăl și pentru a afla mărețul viitor al Romei, ideea ce vine a sugera încă o dată caracterul nefățarnic și lipsit de egoism al lui Eneas, chiar în comparație cu cel al eroului grec, Odiseu, care nu viza

[13] Idem, *ibidem.*
[14] Idem, *ibidem.*
[15] Idem, *ibidem,* p.202.
[16] Idem, *ibidem.*
[17] Sufletele celor neîngropați erau sortite a rătăci vreme de un secol pe malurile Styxului.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

decât cunoașterea propriei soarte. Țelul lipsit de prihană al eroului roman, dar și elemental magico-ritualic, crenguța de aur, îl înduplecă pe Charon, care, supus, îi trece pe cei doi în tărâmurile lui Hades. Luntrea este acum mult mai grea *„și geme de multul greimii”*[18], căci sufletele purtate în mod curent sunt doar niște umbre, pe când Vergilius și Sibylla sunt trupuri materiale, fapt care oferă o notă contrastantă între eroul vergilian și lumea lui Hades, precum și caracterul temporal al călătoriei întreprinse.

După traversarea Acheronului, cei doi se află în fața lui Cerber, monstruosul câine ce păzește porțile infernului. Înfricoșătorul gardian cu trei capete[19] și cu o coadă de dragon ce se termină cu doi șerpi devine elemental pendant al Harpiilor. În accepțiunea vergiliană, șerpii sunt încolăciți în jurul gâtului, imagine ce conferă un impact mult mai înspăimântător la nivel reprezentativ: *„Cerber, trei guri ridicând, la praguri cu vuiete latră,/Urlă și-ntinde scîrbosul său trup în ponoarele stâncii,/Gîtul cu șerpi încomat zbârlindu-l”*[20].

Elementele ritualice îndeplinite de Eneas respectă tradiția romană și concepția populară și legendară asupra lumii de apoi. Câinele lui Hades, îmbunat anterior de Hercules și Orfeu, este înduplecat acum de Sibylla, care îi dă acestuia să mănânce bulz cu miere, bulz ce îl va face pe înfiorătorul câine să se culce la porțile infernului. Sufletele celor decedați, pe lângă obolul lui Charon, trebuiau să îi ofere și Cerberului o prăjitură cu miere, pentru ca acesta din urmă să le permită intrarea în tărâmurile Proserpinei și ale lui Hades, deci o a doua plată în parcursul spre eternitate. De-a lungul timpului, acest monstruos câine a rămas un simbol pentru groaza infernului și teroarea cauzată de imanența morții, reminescențe ce se vor materializa în imaginea creștină a diavolului și chiar în cultura română *„pare să fie credința despre* cățelul pământului”[21].

Trecerea stavilelor și a probelor mărturisitoare a credinței în fața zeilor reprezintă acceptarea katabasei lui Eneas, căruia îi este permisă pătrunderea în tărâmurile din care nimeni nu se întoarce, ceea vine să demonsreze, încă o dată, importanța eroului roman și vitejia sa, precum și necesitatea parcurgerii voiajului de factură inițiatică. În prima parte a ținutului infernal se află copii morți la naștere *„suflete-n prag, de copii, plîng jalnice plînsuri”*[22]. Acești copii nu se fac vinovați de comiterea nici unei fărădelegi sau a vreunui păcat, dar cu toate acestea, ei se află în tărâurile infernale, iar în această privință, Vergilius, prin ochii călătorului Eneas, nu oferă nicio explicație, ci doar se mulțumește a deplânge crunta lor soartă. Legile scrise și nescrise trebuie să fie respectate, iar factorul propagandistic legiferează păstrarea tradițiilor și granițelor vastului imperiu aflat la apogeul său, în secolul I î.Hr., perioadă în care a fost scrisă epopeea romană, așa cum se relevă din următorul popas, unde călătorul îi observă pe cei care au fost condamnați pe nedrept la moarte și care și-au curmat singuri zilele, aspect combătut și condamnat de eroul aflat în căutarea codului existential.

---

[18] Idem, *ibidem*, p. 206.

[19] După Hesiod, Cerber are cincizeci de capete.

[20] Idem, *ibidem*, p. 206.

[21] Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Ed. Amarcord, Timișoara, 2001, p. 34.

[22] Vergilius, *op.cit.*, p. 207.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Câmpiile durerii sau *Campi lugentes,* următorul popas al lui Eneas în ținuturile subpământene,demonstrează că până în acest moment al călătoriei inițiatice, infernul vergilian nu este unul al ispășirii pedepselor, ci mai degrabă o continuare a suferințelor mundane[23]. În aceste câmpii ale durerii se află umbrele răniților în dragoste și a celor care și-au găsit lumescul sfârșit din pricina durerii provocate de pierderea iubirii, răni ce încă sunt vizibile:

„Cei ce din multă iubire-au pierit, în aprinderea poftei,
Stau prin dumbrava de mirt, pe poteci singuratice-aleargă
Jalnici; prin umbră; nici morți, durerilor n-află repaos”[24]

Imaginea umbrelor rănite din dragoste, continuă același trist destin, suferind în continuare din pricina dragostei neîmplinite, conform efectului de reciprocitate propus de conceptul lumii de apoi. Prezente aici sunt personaje precum Dido, Pasiphae, Laodomia, chipuri pe care Eneas nu pare a le distinge foarte bine. Faptul că umbrele răniților din dragoste nu sunt foarte clare, poate fi o consecință a elementului teratologic, a mutilării acestora din pricina rănilor și a durerii sau datorită sentimentului de uimirii ce îl surprinde pe Eneas la vederea spectrelor *„vezi înadins, ori ți se pare că vezi”*[25].

Următoarea întâlnire a piosului erou este cea cu fiul lui Priam și al Hecubei, Deifobus, căruia însuși Eneas i-a ridicat un mormânt gol, în lipsa trupului, conform tradiției romane. Sufletele fără de mormânt nu puteau să își găsească liniștea decât dacă primeau un loc de veci pentru rămășițele trupești, dar fiindcă eroul latin nu mai are mult timp la dispoziție pentru a observa în amănunt infernul, el trebuie să se îndepărteze de înșelatul soț, acum o apariție evanescentă. Celor cărora li se permitea coborârea în straturile pământului, nu puteau să zăbovească pe aceste tărâmuri mai mult de o zi, astfel că însoțitoarea Sibylla îl îndeamnă a omite lucrurile mai puțin importane, căci scopul său, pentru care a obținut învoirea zeilor, este mult mai important și invalidează orice altă reacție.

Cei doi își continuă drumul, iar în fața lor apare o bifurcare a drumurilor. Această bifurcare arată două aspecte antitetice ale lumii de dincolo, ca reflecție a modului de viață mundan, căci drumul se desparte spre locul celor veșnic fericiți, Elysium sau Câmpiile Elysee, iar cealaltă parte a drumului duce spre palatul zeului infernal, *Dis* și *„spre plinul de crime/ Duce, spre Tartar, în stînga*”[26]. Poziționarea celor două tărâmuri în direcții diferite, unul spre stânga și celălalt spre dreapta, are ca scop definirea antinomică a celor două concepte și separarea virtuților omenești de cusururile care au definit istoria omenirii și o vor defini în continuare. Cele două aspecte ce conturează lumea sunt vizualizate de Vergilius prin intermediul Tartarului și al Câmpiilor Elizee, două spații diferite caracterizate de apercepție și complementaritate la nivel intrinsec. Factorul intrinsec constituie aici o mirează a societății romane, prin cele două valențe psihologico-structurale pe care le comportă.

---

[23] Acesta este și modul în care civilizația sumeriană se raporta la viața de după moarte.

[24] Vergilius, *op.cit.*, p. 208.

[25] Idem, *ibidem.*

[26] Idem, *ibidem,* p. 212.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Descrierea făcută de Vergilius locașului celor fericiți este de o mai mare întindere decât a celor sortiți nefericirii, trecuți acum în *arriere-plan*, dovadă a faptului că poetul latin urmărea o înfățișare mai amplă asupra lucrurilor mărețe ce s-au petrecut în istoria Imperiului Roman și a celor care urmau a se întâmpla, căci pătrunderea în aceste câmpii însorite îi observă pe urmașii vajnici ai Romei. Factorul propagandistic al epopeei reprezintă un subiect quodlibetal, care, datorită complexității sale, nu poate fi analizat cu minuțiozitate în interiorul lucrării de față.

Imaginea se transformă brusc, iar Vergilius înfățișează un spațiu deosebit prin frumusețea sa, un tărâm cu soare și stele proprii, ideea ce se regăsește și în *Republica* lui Platon. Așezarea celor două spații antinomice unul lânga celălalt, are efectul de a oferi o notă contrastantă, care să producă intense emoții. Cunoașterea dobândită de Eneas pe parcursul întregii călătorii este întregită prin observarea tuturor valențelor sociale. Pe tărâmul Câmpiilor Elysee, fericiții își continuă activitățile din timpul vieții, ca dovadă a faptului că aceștia nu au nevoie de niciun soi de îndreptare, dar cu toate acestea ei nu își păstrează constituția trupească, rămânând tot niște umbre, la fel ca și cei aflați în Infern. Această zonă este și ea stăbătută de un râu, Eridanus sau Padul. Asocierea acestui râu cu lumea subpământeană se datorează faptului că nu mult după ce acesta izvorăște, Padul se reîntoarce în pământ.

Câmpiile Elisee înfățișează o panoplie a eroilor romani. Personajele aflate în acest spațiu sunt cei care au adus strălucire Romei, eroi legendari: „*Neșovăiții viteji și născuții mai bunelor vremuri,/Dardan și Ilus, ai Troiei părinți, și-Assaracus moșul"*[27]. Alături de aceștia se află și tatăl lui Eneas, Anchise, care îi privește de la o oarecare distanță, căci tatăl eroului se afla într-o altă zonă, cea în care se regăseau cei ale căror suflete nu erau pe deplin purificate și care urmau a se reîncarna pentru a putea duce la bun sfârșit menirea ce o aveau în ridicarea Imperiul Roman pe cele mai înalte culmi. Umbrele care îi sunt prezentate eroului latin sunt cele care se doreau a fi mărețele exemple ce trebuiau urmate de politica augustană, iar îndemnul lui Anchise, înlăcrimat la vederea fiului, este grăitor în acest sens:

„*Fiule, nu cerceta nenorocul nepoților noștri!*
Numai s-arate pe-acesta voi-va menirea și-n urmă
Nu-l va lăsa pe pământ. Oh, zei, vi se pare că Roma
Prea se-ntărește-n puteri, lăsînd pe Marcel să trăiască?"[28]

Menirea pasajului este de a accentua limitările umane cunoscute de omul antic roman, ce nu este capabil să judece rolul aspectelor cotidiene doar după prezentul lor, ci tinde să le judece într-o modalitate pesimistă, asemeni lui Eneas care se lasă uimit de nenorocul lui Marcellus. Înduioșarea ce îl cuprinde pe eroul latin față de moartea prematură a lui Marcellus se află în strânsă legătură și înmormântarea acestuia, unde chiar Augustus ține discursul funebru, deci o interpolare de factură politică care dovedește prezența elementelor propagandistice. Călătorul este în acest punct un pion în relevarea unor idei și concepții ale societății romane augustane, care parcurge un traseu al cunoașterii și revelării istoriei.

[27] Vergilius, *op.cit.*, p. 218.
[28] Idem, *ibidem*, p. 229.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Rolul cathartic al voiajului infernal este îndeplinit pe parcursul călătoriei celor doi prin Câmpiile Elysee, unde Vergilius își prezintă teoriile metempsihozei, de inspirație platoniană. Conform teoriilor lui Platon, cei care nu erau purificați prin filosofie coborau în tărâmurile lui Hades, *„sufletele noastre există în lumea lui Hades"*[29], unde erau pedepsiți în conformitate cu fărădelegile săvârșite în timpul vieții, spre deosebire de infernul vergilian, unde cei care coborau în straturile pământului nu erau pedepsiți, iar în cazul în care păcatul pe care îl comiseseră era major, aceștia erau închiși în Tartar, unde trebuiau să ispășească chinuitoare pedepse. În infernul platonian, lucrurile sunt foarte asemănătoare *„păcătoșii înrăiți sunt osândiți la pedepse eterne, în Tartar. Ceilalți, după o ședere de cel puțin o mie de ani în Hades, își aleg ei singuri corpul, de om sau de animal, în care să renască, alegere determinată de caracterul sufletului, așa cum a ajuns să se transforme sub influența corpului în viața anterioară."*[30], cert fiind faptul că sufletul are dorința permanentă de a se întoarce la viață, *„Platon, cel dintâi, afirmă și demonstrează cu energie imaterialitatea, incorporabilitatea și indivizibilitatea sufletului"*[31], idee preluată și de către poetul latin în conturarea infernului roman.

Anchise are rolul mesianic, el fiind cel care îi relevă fiului său modul în care sufletele libere aflate în câmpiile fericirii se întorc în mundan și cum acest lucru este posibil. Relevarea viitorului este sarcina lui Anchise, deoarece Eneas nu poate avea aceste cunoștiințe, datorită statutului său de om, cu o condiție limitată și care își dobândește înțelepciunea și maturitatea inițiatului prin călătoria gnoseologică:

„Chiar părăsindu-și ei viața, cu stînsul luminii deodată,
N-au mîntuire de-ntregul lor rău; ce-i putred în trupuri
N-are perire de tot și vîrîte rămîn în adîncuri
Multe crescute-ndelung și pe-ncet și cu trupul într-una.
Chinuri de-aceea se dau, și pedepse, și trupul spășește
Relele vechi prin torturi (...)
Toți suferim ale noastre, ca morți."[32]

Vergilius se referă aici tot la o doctrină pitagoreică, conform căreia sufletul uman este alcătuit din două părți antinomice, din bine și din rău. Pitagoreicii considerau că legați de sufletul uman se află un daimon bun și unul rău, iar influența pe care aceștia o exercită asupra sufletului, influențează modul de comportare al omului, aducându-l pe acesta într-o lume viitoare care îi va judeca conform predominanței unuia dintre aceștia, continuând după moarte să influențele sufletul. După o mie de ani petrecuți în tărâmurile subpământene, sufletul va fi capabil să se reîncarneze, acest lucru fiind posibil dacă sufletul nu și-a atins purificarea în ultima sa viața sau în întregul ciclu purificator, aceștia din urmă reprezentând sufletele celor veșnic fericiți, al celor care s-au întorc la condiția lor originară, de suflete pure. Pe lângă toate aceste

[29] Platon, *Dialoguri*, trad. C. Papacostea, Ed. Pentru Literatura Universală, București, 1968, p. 342.
[30] A. Tilgher, *Viața și nemurirea în viziunea greacă*, trad. P. Creția, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1995, p.117-118.
[31] Idem, *ibidem*, p. 116.
[32] Vergilius, *op.cit.*, p. 222.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

idei pitagoreice adoptate de Vergilius, se poate identifica și o anume apropiere de cultul orfic, căci sufletul este privit aici ca un întemnițat în trup. Sulfetele sunt astfel captive în trup și tânjesc mereu spre absolut, iar transcederea spre absolut nu va fi posibilă decât în momentul în care va surveni moartea, privită aici ca un factor eliberator.

După vizitarea celor din urmă tărâmuri subpământene și după dobândirea maturității spirituale, Eneas se îndreaptă spre ieșirea din spațiul guvernat de Proserpina și Pluto: „*Pe rând, prin toate cîmpiile morții/Dînșii de-alungul se duc și-n părțile toate se uită*”[33]. Anabasa se poate realiza prin una dintre cele două porți ale lui Somnus, una de corn și una de fildeș. Pe poarta din corn ies vedeniile, sau visele care pot avea un fundament real, care pot deveni realitate, iar pe cea de fildeș „*neted cioplită*”[34] și albă ies visele înșelătoare. Sibylla îi îndreaptă ieșirea lui Eneas spre poarta de fildeș, căci după cum afirmă E. Paratore „*umbrele rele (verae umbrae) sînt dublurile celor care au murit, trimise pe poarta viselor reale pentru a prevesti oamenilor adevărul; Aeneas, fiind un om viu, căruia inițierea i-a dat carcterul providențial al sufletelor celor ce vor veni, nu trebuie să apară nimănui în somn, deci va ieși pe poarta viziunilor înșelătoare*”[35]. O dată cu ieșirea din acest spațiu al lui Pluto, Eneas devine cu desăvârșire un personaj complex, un adevărat „*cetățean roman*”[36], un erou civilizator pregătit pentru a legitima autoritatea cetății.

Călătoria lui Eneas înfățișează realitatea civilizației romane, demonstrând apetența umană pentru elemental fabulos al existenței. Acceptarea fabulosului ca element verosimil demonstrează, la un nivel intrinsic, posibilitatea depășirii oricăror stavile. Necesitatea călătoriei spirituale și gnoseologice este relevată de dublul parcurs al lui Eneas: periplul pe mare și katabasa infernală, completat de rolul civilizator pe care îl comport drumul eroului.

BIBLIOGRAPHY

1. Cizek, Eugen, *Istoria literaturii latine*, vol I, Societatea Adevărul, București, 1994.
2. Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Ed. Amarcord, Timișoara, 2001.
3. Minois, Georges, *Istoria infernurilor*, trad. Al. Cuniță, Ed. Humanitas, București, 1998.
4. Platon, *Dialoguri*, trad. C. Papacostea, Ed. Pentru Literatura Universală, București, 1968.
5. Tilgher, A., *Viața și nemurirea în viziunea greacă*, trad. P. Creția, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1995.
6. Vergiliu, *Bucolice. Georgice*, trad. T. Naum, D. Murărașu, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1967.
7. Vergilius, *Eneida*, trad. G. Coșbuc, Editura Univers, București, 1980.

[33] Vergilius, *ibidem*, p. 230.

[34] Idem, *ibidem.*

[35] Idem, *ibidem*, p. 231 apud E. Paratore, *Virgilio*, Firenze, Sansoni, 1954.

[36] Eugen Cizek, *Istoria literaturii latine*, vol I, Societatea Adevărul, București, 1994, p. 283.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

GABRIELA MELINESCU – A SISIF OF CREATION

Maria Beatrice Lucaciu
PhD Student, University of Oradea

Abstract: The present work is a presentation about the condition of the artist in his society and his difficult way to get labourious literary works. The real artist is like Sisif when his works ar not well acceptated by critics, even if he spend working all his life. In her Suedes Journals, Gabriela Melinescu presents the artist life with all his succes and his artistic falls, with all his feelings. The artistic act is like an escape from the society, but in the same time a real torture, because it implies much sacrifice and difficult work. Books are alive because hold the spirit of the writer and they are not simply objects. These are seen like a necessity in human life because these are created between dream and reality, where language falls back, and idiolect appears. The artist can not be criticized accordint to reality because he is writing with his soul, with his feelings and he is not describing reality. The most difficult thing is to write in different languages, because the artist must fell and think in that language in the moment of creation.

Keywords: artist, creation, criticism, feelings, Sisif.

Gabriela Melinescu, autoarea celor cinci jurnale suedeze publicate treptat în Suedia, oferă o gamă variată de definiții ale artistului și actului creației. În viziunea acesteia, scriitorul este „*O rasă blestemată, în veșnică, neobosită căutare himerică de momente intense, un concurent de temut al iubirii și credinței*”[1]. Scrisul este colacul de salvare care o mai ține în viață pe Gabriela Melinescu. Este singurul sprijin al scriitoarei. Scrisul reprezintă o eliberare și o povară în același timp. Este o eliberare pentru că ea este un artist care nu poate fi înțeles de societate, dar este și o povară pentru că actul creației implică mult timp, momente de maximă tensiune în care inspirația trebuie să atingă cote maxime, iar de multe ori acesta poate reprezenta o muncă sisifică, mai ales atunci când artistului îi lipsește inspirația, cel mai important ingredient al creației. Artistul este un Sisif în creație,care de multe ori se confruntă cu zădărnicia, mai ales atunci când opera sa este negată de critică. Gabriela Melinescu crede că această critică este nedreaptă, pentru că fiecare om percepe o carte în funcție de starea sa de spirit din acel moment. Pentru a putea afirma că o carte nu este bună , aceasta trebuie să fi fost citită de mai multe persoane. Munca sisifică se transformă treptat în instinct pentru că experiențele acumulate pe parcursul vieții ies treptat la iveală. Mimesisul este respins în totalitate de scriitoare, creația este realizată cu ajutorul limbii interioare care reprezintă codul creației neaccesibil altora:„*Mai bine îmi urmez poteca mea, decât să iau șoseaua asfaltată a*

[1] Gabriela Melinescu, Jurnal suedez, vol I, p. 15.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

altor scriitori celebri"[2]. După o bogată activitate literară, scriitoarea vede poezia și proză la nivel de antiteză. Dacă poezia nu-și pierde vitalitatea și farmecul, proza produce plictis și monotonie pentru că este prea lungă. Poezia este o formă concentrată care exprimă idei esențiale.

Dar cine este de fapt scriitorul? E un om? E un supraom care (re)creează universuri? Aparține *unei rase blestemate*, așa cum însăși Gabriela Melinescu susține? Este mereu în căutare de sensuri, de momente intense pe care să le transpună apoi în scris? Dar cum? Prin muncă istovitoare și printr-o luptă de zi cu zi cu paginile și cu cuvintele. În volumul al treilea al *Jurnalului suedez*, creatorul este asemănat unui arbore – castanul – datorită „supremei libertăţi în spaţiul misterios al cuvântului. A scrie, a pune în afară ceva din lăuntrul meu şi ăsta ar fi poate şi rostul castanului, în suprema, intima noastră libertate, limitată de un timp necunoscut al creaţiei."[3] Creaţia oferă libertate, o stare de eliberare pe care doar lumea vegetală o mai înregistrează. Doar timpul inexplorat şi neştiut al creaţiei mai poate limita această stare.

Procesul scrisului poate fi realizat după un anumit ritual „e de ajuns să mă pun în starea de a scrie, că imaginile și cuvintele vin de la sine" și se aseamănă cu ceremonia complicată a ceaiului. „E curios că beau și ceai negru, tare, când scriu, și înțeleg de ce am nevoie să fiu curată la masa de scris, cu anumite haine (Balzac își comandase haine de călugăr, cu cordoane de mătase, ca la o ceremonie de inițiere), și trebuie să-mi fi făcut deja rugăciunea dimineții, pentru că a scrie e poate un alt fel de ardoare, pentru a intra în atmosfera scrisului înseamnă intrarea în sacru, folosind limba interioară și acceptând necunoscutul superconștiinței"[4]. Pentru a putea da frâu liber imaginației, trebuie să își organizeze viața în funcție de un orar prestabilit, mai ales datorită faptului că trăiește în societatea, în cadrul unei familii unde este izbită și de muncile cotidiene. Diarista mărturisește că toate acestea nu ar fi cu putință dacă nu ar invoca puterea Duhului Sfânt, care îi dă tăria să poată continua lupta cu viața „face ca tânguiala și toate treburile plictisitoare ale casei să fie suportate mai ușor"[5]. Inspirația vine în momentul în care Duhul Sfânt se sălășluiește în trupul și sufletul artistului și de aceea acest moment unic nu trebuie ratat cu nici un preț. Cu toate că aceasta este preocupată de problemele cotidiene „trebuie să prepar micul dejun, apoi să fac cumpărături, etc.", ea notează mereu aceste idei inspirate de puterea divinității, asemenea unor note muzicale pe care le va dezvolta în momentul propice destinat creației „notez în mare viteză, ca pentru o partitură muzicală, câteva note, care, poate, îmi vor aminti de trăirea mea înaltă, entuziasmul meu de a-mi aminti de cele înalte, sub jetul apei".[6]

Scrisul reprezintă o izolare de cotidian, un refugiu într-o cameră, în care să nu aibă acces nimeni și nimic. Această definiție a scrisului trimite cu gândul la camera Sambo a lui Ștefan Viziru, din romanul *Noaptea de Sânziene*, o cameră misterioasă, „în care nimic nu aminteşte de lumea profană: nu există alimente, căci în camera *Sambô* nu se mănâncă, nu se primesc musafiri, aici Ştefan pictează, repetă, fără să conştientizeze, ieşirea sa din timpul istoric, deşi

[2] Gabriela Melinescu,op. cit., vol. I, p.45.
[3]Idem, Vol. III, p. 86.
[4] Idem, Vol. I, p. 44.
[5] Ibidem, p.151.
[6] Gabriela Melinescu, op. cit, Vol. I, p.151.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

mai târziu descoperă că experienţa misterului cere ruperea legăturilor cu realitatea. Alt personaj, Dayan - din nuvela cu acelaşi nume - descoperă că pentru el există o cale unică de evaziune; în labirintul în care îl introduce Ahasverus există o singură cameră cu uşa întredeschisă, simbol al accesului său parţial la misterul cunoaşterii”[7]. Așadar scrisul poate fi realizat numai într-un loc izolat, inaccesibil oamenilor obișnuiți, o cameră unde persistă misterul, inspirația. În această cameră pot intra numai persoanele inițiate, sau persoanele alese. Faptul că scrie într-o limba care nu-i aparține o face să se simtă deosebită, mai aproape de un loc de unde au pornit toate limbile, un loc fără limbi naționale, „un interior în care totul e sens și înțelegere și totuși numai vid”, un loc misterios, tainic, unde numai cei aleși pot pătrunde.

Alteori scrisul vine de la sine, inspirația apărând chiar în cele mai nepotrivite momente – pregătirea cinei. Într-un astfel de context, scriitoarea mărturisește că narațiunile se scrie întâi în gând și în aer pentru ca mai apoi să primească o formă pe hârtie. Astfel, actul creator devine revigorant, redând siguranța și buna dispoziție pentru că o singură pagină scrisă se poate transforma în capitole întregi. Acea singură pagină păstrează *vii crenții trăirii*, ascunzând printre rânduri adevărate microromane, care la rândul lor pot crea noi universuri. Realitatea devine sursă de inspiraţie şi un fapt oarecare, îmbrăcat în bogatele haine ale imaginaţiei se poate transforma în operă literară. Scriitoarea mărturisește că de multe ori are doar o ideea vagă, o schiță cu privire la ceea ce va scrie, însă profită de fiecare secundă, fructificând-o prin scris deoarece acestea sunt clipele care aduc adevărata inspirație. După aceste momente de intensă inspirație, urmează munca sisifică în urma căreia textele se transformă în opere literare, devin artă. „Mizând totul pe necunoscut, pe faptul că muzica se cântă singură, creionul scrie singur, asta după ce te-ai pregătit cu trudă.”[8] După multe încercări și exerciții, creionul ajunge într-adevăr să scrie singur, scriitorul trecând la acea stare instinctuală a scrisului care se scrie și care vine de la sine.

Cărțile sunt vii pentru că ele conțin energia creatoare a celui care le creează, și nu simple obiecte „ De aceea cărțile sunt sfinte, în ele se concentrează energia celui care a gândit și simțit altfel, a intrat deja acolo unde simțurile noastre nu pot intra decât după un efort de concentrare susținut”[9]. Acestea sunt văzute ca o necesitate în viața oamenilor pentru că ele sunt „ca niște cârje în viața noastră, pentru cei care au găsit propria lor filozofie și autorii lor preferați pentru o recitire creativă”[10]. Adevărata operă literară este creată la granița dintre vis și realitate, acolo unde limbajul cotidian se retrage, iar limba interioară își face apariția. Gabriela Melinescu crede că limba artei este „mereu interioară și servește tocmai adevărul fanteziei, care e profund, nou , păstrând din realitate ceva neașteptat de universal, ceva aparținând unei etici de la creația lumii”[11]. Diarista mărturisește că se inspiră și din realitatea înconjurătoare, dar și din propria viață. Unul dintre momentele care o inspiră este sinuciderea tatălui „Ziua tatălui meu; din nou

[7] Doina Ruști, *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, Editura Tritonic 2005.
[8] Gabriela Melinescu, op. cit., Vol. IV, p. 205
[9] Gabriela Melinescu, op. cit., Vol. I, p. 93.
[10] Ibidem, p.257.
[11] Ibidem, p. 261.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

mă duce gândul la el. Am gravat poeme pe plăci de aramă, despre căderea lui în neant. Am desenat tot ce a căzut o dată cu el, în acea vară de neuitat când s-a aruncat în gol”[12].

Experiențele prin care trece o fac să înțeleagă că există o diferență dintre om și scriitor. Omul fără scrupule poate fi un artist desăvârșit, oferindu-l ca exemplu pe Nicolae Breban, care este un artist desăvârșit, dar care o dezamăgește în impostura de om. Artistul nu este același cu omul. În momentul creației se produce detașarea de sine „ Când scriu, uit total că exist, intru în ceva ce s-ar putea numi atmosferă, o stare zero. Acolo, în lumea interioară mi-am uitat eul meu cotidian, plin de vulgaritatea zilei și a condiției de om”[13]. Pentru a ajunge scriitor, este necesară parcurgea mai multor etape, de la stadiul de cititor înflăcărat la cel de scriitor: „Toți scriitorii sunt mai întâi mari cititori, Înghițitori de biblioteci, cartofagi”.[14] Actul creator este diferit de celelalte meserii. Scriitorul este un creator de viață „Universul se poate recrea pe o mică porțiune de pământ, pe o coală albă. Pietrele întruchipează geometria vidului […] Ceea ce este într-adevăr greu e să te pui în stare de contemplare, apoi totul vine de la sine. După aceea, numai după aceea începe munca de sclav a celui care are un temperament de creator”[15].

Scriitoarea crede că artistul nu trebuie criticat în funcție de realitatea înconjură pentru că el creează în funcție de sentimente și nu în raportarea cu realitatea *„ …un artist nu pictează niciodată ce vede, ci mai ales ce simte*”. Artistul este un adorator al vieții, cu toate că el este târât de critici în lături, până când artistul reușește să facă vizibilă acea mitologie care-i ajută pe alții care nu trăiesc această Canossa perpetuă, notează diarista. Datoria fiecărui artist este de a elogia viața, de a o îmbogăți prin frumusețea creației. Artistul trăiește prin și pentru creația sa. ,,Literatura, ca toate artele, cere o angajare sută la sută.”[16] Capacitatea de a crea artă nu este percepută ca un talent oarecare, ci ca o condiţie pentru ca realitatea să devină parte integrantă a scriitoarei, care transpune în artă lumea exterioară. Pentru a crea este nevoie de inspiraţie, de vise, de liniște şi toate acestea vin doar în singurătate. Pentru a scrie este necesară *solitudinea absolută*, renunţarea la gânduri şi scufundarea în subconştient, unde se regăseşte un alt eu. De aceea, viaţa socială şi interacţiunea cu ceilalţi devine uneori o tortură, ,,când ai fost intoxicată de această chemare de a crea lumi imaginare, care se confundă cu visurile.”[17]

Creația reprezintă o punte între viață și moarte, este legătura dintre ea și ființa cea mai dragă, tatăl ei „ mă face să mă gândesc că sunt vizitată în acest sens de spiritului lui, curios și extrem de curajos, de om foarte inteligent și pasionat de cărți și de tot ce vine prin ele: deschiderea către o altă lume, care ne face să avem o altă perspectivă asupra acestei vieți de acum. Și, în mod paradoxal, a lucra cu mâinile gravând pe metal cu la pointe seche, punta secca, toate acestea mă apropie de lucrul tatălui meu; îmi aduc aminte de mâinile lui, de mâinile mele

[12] Ibidem, p. 174.
[13] Ibidem, p. 21.
[14] Ibidem.
[15] Gabriela Melinescu, op.cit., Vol I, p.22.
[16] Idem, Vol. II, p.53.
[17] Ibidem, p.52.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

de copil, unite acum prin visul artei și prin ea obligația de a fi mereu acolo unde viața e mai interesantă, tragică, dar și jubilantă”[18].

Literatura din interiorul fiinţei e atât de vie încât dă naştere unor sentimente contradictorii – siguranţă dar şi disperare şi teamă de singurătatea atât de necesară pentru a crea. Înclinaţia naturală, cum o numeşte scriitoarea, de a trăi într-o lume a literaturii se pierde din cauza grijilor cotidiene şi a vieţii împreună cu ceilalţi. Exteriorul devine aşadar o barieră între creator şi creaţia sa, o piedică în calea scrisului. Miracolul scrisului nu este stăvilit doar de grijile cotidiene, ci și de anumite evenimente personale – diarista mărturisind că perioada în care Dumnezeu i i-a luat pe cei mai dragi devine un timp în care îi este imposibil să scrie și „să se ridice până la miracolul vieții pentru că de fiecare dată când datele morții lor revin e ca și cum ar muri din nou.”[19] Un scriitor pentru care actul scrisului este sacru, semănând cu o rugăciune, resimte la o intensitatea maximă orice piedică pusă între sine şi actul creator. Scrisul devine treptat spaţiul adevăratei vieţi, realitatea pe care o creează luând în stăpânire propria viaţă, care se desfăşoară între două coordonate – realitatea şi lumea interioară. Prin scris ies la iveală surprizele subconştientului, conturând o formă a artei, a evadării din realitate într-un univers distinct şi unic. Creația devine un mod de a gândi, o cale prin care scriitorul se poate exterioriza și exprima.

Scrisul este adesea văzut ca o formă de evadare din sine însăşi şi din orizontul percepţiei celorlalţi. Este activitatea care înlătură senzaţia de inutilitate, de nimicnicie şi de efemeritate a fiinţei. Oferă senzaţia de stabilitate şi statornicie, chiar dacă este doar o iluzie, o reprezentare a acestor stări. Arta e veşnică, iar creatorul se află în centrul universului creat de el. „Am nevoie de litere, de cuvinte, pentru a-mi forma un sistem de iluzii, urme ale faptului că m-am mirat că sunt.”[20] Această lume a scrisului, a creației devine un univers aparte în care scriitorul stă față în față cu gândurile și sentimentele sale sau plonjează în necunoscutul subconștientului. Astfel, creatorul de artă trăiește concomitent în două lumi paralele – „Simt nevoia de a fi mai conștientă de cele două realități: a vieții și a scrisului. Un dualism dureros în care trebuie să exist și să mă împart fără să înnebunesc. Și adevărul care mă calmează, care vine acum prin vise, asigurându-mă că cele două realități nu există.”[21] În final, concluzia este uimitoare și dureroasă – totul este o iluzie, nu există niciuna dintre cele două lumi, există doar vise produse în subconștientul creator, care prind contur pe o bucată de hârtie așezată în fața scriitorului.

Eliberarea prin scris aduce bucurie și seninătate, dar dă și sens propriei existențe. Scriitoarea notează că singura bucurie este scrisul prin care îi poate *suporta* mai ușor pe ceilalți și chiar realitatea exterioară, devenind un mod prin care nebunia altora devine suportabilă. Este un scut necesar creatorului de artă care își justifică existența prin actul creației chiar dacă se realizează cu greu pentru că, afirmă în continuare, cea mai grea luptă este cea a scrierii propriilor cărți, a da naștere propriei creații, fapt care depinde în totalitate de cel care creează - „Scrisul

[18] Idem, Vol. I, p. 176.
[19] Gabriela Melinescu, op. cit., Vol. IV, p. 38.
[20] Idem, p. 15.
[21] Ibidem, p. 247.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

depinde de mine, şi în faţa forului interior nu am nimic să-mi reproşez."[22] De fapt, creaţia înmagazinează trăirile şi sentimentele creatorului, persoane dragi sau evenimente din viaţa personală, într-un cuvânt ea devine memoria aşternută pe hârtie a scriitorului. Gabriela Melinescu mărturiseşte că fiecare cuvânt al poemelor sale se leagă tainic de „trăiri puternice, persoane şi locuri ca şi cum materializarea lor s-a păstrat bine în nevăzut. Totul e bine păstrat în eter,"[23] fără a mai fi nevoie de alte metode care să înregistreze sau să imortalizeze momentele de referinţă ale vieţii.

Cu toate acestea, diarista îşi reproşează faptul că *se risipeşte* în activităţi nonliterare şi că problemele exterioare au *deprofesionalizat-o*, neglijându-şi chemarea şi propriul mod de a trăi – arta – capacitatea de a crea fiind percepută drept talanţii primiţi de la Dumnezeu, pe care artistul este obligat să îi transforme prin efortul creator dus până la extrem. Pentru a îndeplini acest scop, artista găseşte un mod propriu de a crea – scrierea textelor mai întâi în gând pentru ca mai apoi să le aştearnă pe hârtie, textele dobândind astfel vivacitate şi intensitate.

Momentele de tensiune ale creației se ivesc în funcție de anotimp – noaptea nordică influențând uneori negativ procesul creației, timp în care inspirația dispare și orice efort creator devine inutil. În astfel de clipe, desenul devine un medicament care relaxează subconștientul deoarece nu necesită o asemenea tensiune creatoare – mâna trasează linii, independentă de limbă, dicționare, sintaxă. „Desenul este universal. Îmi arată lumea altfel. M-am pus în starea de a desena și iată ce noi sunt mișcările liniilor și punctelor."[24] Autobiografia şi memoria se strecoară prin fire nevăzute în creaţia Gabrielei Melinescu, astfel „că fiecare carte scrisă devine o imagine a singurătăţii, a lumii memoriei mele, dar şi a realităţii lumii altora."[25]

O condiție necesară scrisului este reintrarea în limba interioară, „acolo unde se află toate timpurile, tot ce a fost, este și va fi. Acolo totul e intact. Nimic n-a dispărut, colorându-se în nuanțe și mai puternice, totul amestecat în voci originale, care dau limbii mele interioare nuanțele pentru a exprima ceea ce trebuie exprimat."[26] Prin acest instrument creator, care devine limba interioară, autoarea are acces la timpul dinainte de timp și chiar la timpul netrecut încă, unde totul este păstrat viu și nești pentru a primi haina cuvintelor.

Ce este scrisul pentru Gabriela Melinescu? „E un alt fel de ardoare, pentru că a intra în atmosfera scrisului înseamnă intrarea în sacru, folosind limba interioară și acceptând necunoscutul superconștiinței."[27] Această limbă interioară poate fi un cod al scriitorului, un alfabet doar de sine știut. Sau poate fi un scut de apărare împotriva realității exterioare. Scriind în România comunistă, Gabriela Melinescu și-a creat această limbă interioară, care poate descrie propriile experiențe și trăiri, devenind un cod al proprie creații și poate al propriei vieți. Această limbă proprie îşi face simţită prezenţa încă din copilărie, când copilul Gabriela Melinescu îşi traducea într-o limbă personală propriile dorinţe. „La baza acestei constatări stă

[22] Idem, p. 264.
[23] Gabriela Melinescu, op. cit., Vol. V, p. 60.
[24] Idem, Vol. IV, p. 199.
[25] Ibidem, Vol. III, p. 47.
[26] Idem, Vol. II, p. 228.
[27] Ibidem, Vol. 1, p. 44

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

dorinţa de a mă crea verbal, de a crea texte originale, cu o contribuţie la fenomenul ulterior al vieţii prin scris."[28] Totul începe ca un joc copilăresc, care va culmina la maturitate când scriitoarea va cunoaşte trei limbi şi va putea crea noi *insule lingvistice.*

Tema scrisului într-o altă limbă transpare dintre rândurile tuturor celor cinci volume ale jurnalelor, fie că e vorba de propria limbă, de cea interioară, de cea din noua patrie sau de cea a iubirii – franceza. Scrisul în franceză este la fel de extenuant ca şi cel în suedeză, presupunând căutarea cuvintelor în dicţionare şi menţinerea unei tensiuni lingvistice care se resimte ori de câte ori scriitoarea se aşează la masa de scris. Acest multilingvism este necesar - limba suedeză este instrument al vorbirii şi al lecturii lui Swedenborg şi Strindberg, limba franceză este proprie dragostei, (cei doi soţi vorbesc în franceză, limba cunoscută de amândoi şi devenită limba propriei iubiri), limba română trece pe locul trei, fapt dureros resimţit de scriitoarea care se surprinde căutând prin cotloanele gândurilor cuvinte în limba maternă, care nu va putea fi *extirpată* niciodată pentru că aparţine sufletului. Multilingvismul devine un câmp de bătălie între cele trei limbi pentru a-i domina subconştientul, moment în care limba câştigătoare va domina până şi universul misterios al viselor. Această tensiune lingvistică dă naştere unei alte limbi, una interioară, Gabriela Melinescu mărturisind că nu scrie „cu limba, scriu cu un fel de limbă fără limbă, o stare universală, loc de întâlnire a tuturor limbilor."[29]

Scriind în limba franceză, scriitoarea vrea să-şi demonstreze că se poate concentra asupra unui lucru crezut imposibil fără a-şi pierde elanul creator atât de necesar fiecărei viitoare opere literare. Prin scris, imposibilul devine posibil, creatorul se autodepăşeşte şi pătrunde într-un univers al creaţiei pure. Limba franceză este percepută ca fiind un instrument *luminos* datorită iubirii, prin care se face trecerea de la limba maternă la cea nouă – suedeza. Un alt avantaj al acestei treceri este şi faptul că Gabriela Melinescu era deja un scriitor format în momentul în care ajunge în ţara de adopţie, iar transformarea se realizează mult mai uşor.

Scrisul devine o provocare datorită limbii în care creaţia va prinde contur, următoarea provocare fiind limba suedeză, a cărei utilizare devine epuizantă. Dicţionarele devin prieteni apropiaţi, jocul cu cuvintele duce la un progres rapid, care o detremină pe Gabriela Melinescu *să îndrăznească* a scrie în noua limbă. Dar procesul scrierii este dificil din cauza războiului continuu dintre cele trei limbi. Deşi scrie în suedeză, franceza şi româna ies mereu la iveală prin expresii şi cuvinte mult mai potrivite în context decât cele suedeze. Toate acestea sunt percepute ca un joc pe *un teren virgin al limbii.* Scrisul într-o altă limbă presupune o concentrare extenuantă şi un efort creator de două ori mai intens, dând o stare de *strangulare* a propriei limbi, care stă mereu în umbră, devenind doar un suport în creaţie.

Dar ce se va petrece cu limba maternă? Se va pierde în hăţişul noilor cuvinte? „Va stagna şi asta nu e bine. Chiar şi limba maternă trebuie să se înnoiască prin creaţie"[30] Această spaimă a pierderii limbii mame este resimţită mereu, scriitoarea fructificând orice moment în care poate dialoga în limba română. Însă cu româna vorbită cu cei din Suedia este diferită total de *limba*

[28] Gabriela Melinescu, op. cit, Vol. V, p. 17.
[29] Idem, Vol. II, p. 10.
[30] Gabriela Melinescu, op. cit., Vol. II, p. 50

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

cea vie vorbită în ţară. Revenind în patrie, i se pare că a piedut *melodia* limbii vorbite. Limba maternă ,,are misterul ei, ca şi Dumnezeu. E un embrion de lumină fotonică pe care îl primim la naştere şi am învăţat pe de rost multe tonuri enigmatice, fără moarte."[31] Această limbă va rămâne mereu un fundament al oricărei alte limbi străine, limbă în care se poate crea şi care se poate însuşi fără însă a reuşi să o înlocuiască pe cea maternă., care se învaţă *pe un plan necunoscut*. Scriitoarea îşi mărturiseşte dorinţa de a înlocui scrisul extenuant folosind o a doua limbă cu scrisul doar în limba română, însă limba suedeză îşi cere dreptul de a fi utilizată chiar cu preţul eliminării limbii materne. Mai mult decât atât, suedeza poate stăvili de multe ori avântul creator, care îşi găseşte forma doar prin limba maternă. Până şi propria limbă interioară resimte această tensiune lingvistică „fiind ameninţată de confruntarea unor noi medii lingvisticecu felul lor diferit de a simţi."[32] În astfel de momente, desenul este privit ca un limbaj universal, care redă echilibrul din copilărie când autoarea credea că limba română se vorbeşte pe tot globul pământesc. „A scrie pare acum a mă ține între două lumi și a duce sufletul sau visarea interioară la sursa despre care nu știu nimic altceva decât că emite impulsuri creatoare."[33]

BIBLIOGRAPHY:

Ruști, Doina, *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade,* Editura Tritonic 2005.
Melinescu, Gabriela *Jurnal suedez, vol. I,* Bucureşti, Editura Polirom, 2003.
Melinescu, Gabriela *Jurnal suedez, vol. II,* Bucureşti, Editura Polirom, 2003.
Melinescu, Gabriela *Jurnal suedez, vol. III,* Bucureşti, Editura Polirom, 2003.
Melinescu, Gabriela *Jurnal suedez, vol. IV,* Bucureşti, Editura Polirom, 2003.
Melinescu, Gabriela *Jurnal suedez, vol. V,* Bucureşti, Editura Polirom, 2003.

[31] Idem, Vol. IV, p. 162.
[32]Ibidem, p. 250.
[33] Idem, Vol.II, p. 245

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

FROM DISBELIEF TO RELIEF HUMOR FROM ARISTOTLE TO FREUD

Miruna Iacob
PhD Student, "Transilvania" University of Brașov

Abstract:The present paper attempts to highlight the complexity of humor by exploring the multiple ways of perceiving this notion, all materialized under the form of three humor theories: the superiority theory, the relief theory and the incongruity theory. The article will look at the mechanism of humor and their relation to progress and social evolution, as it will also take into account the transition from the superiority theory, whose representative figures are Aristotle and Hobbes, towards a liberating function associated to Sigmund Freud. All these aspects confirm the fact that humor breaks away from an inferiority complex, gradually becoming a topic of study favored not only by aesthetics and literature, but also by psychoanalysis and sociology.

Keywords: humor, relief theory, superiority theory, defense mechanism, economy in expenditure of affect

Introducere

Râsul și motivele pentru care râdem au beneficiat de o atenție inegal distribuită de-a lungul timpului, începând cu Aristotel și asocierea comediei cu o categorie inferioară și până la teoriile moderne care, departe fiind de pretenția totalizantă a fundamentării unei definiții clare și exhaustive a acestui concept, și-au încheiat pledoaria cu o suită de întrebări prin care s-a subînțeles posibilitatea cercetărilor viitoare de a dezvolta perspective noi de interpretare. Există trei teorii ale umorului care nu limitează, ci doar compartimentează în linii generale direcțiile și funcțiile umorului, potențând astfel complexitatea acestui fenomen. Cele trei teorii ale umorului sunt teoria superiorității (asociată cu Hobbes, ideea „de glorie subită" derivând din *schadenfreude*, adică din satisfacția provocată de nenorocirile altuia. În sens larg, este vorba despre experimentarea unui sentiment de superioritate, aspect recurent și la Platon, și la Aristotel), teoria eliberării (asociată cu Sigmund Freud) și teoria incongruenței (care se regăsește la Kant sub forma diseminării așteptărilor în absurd și este ulterior perfecționată de Bergson care asociază râsul cu mecanicizarea vieții). Din aceste trei, mă voi opri asupra celei de-a doua, adică asupra teoriei eliberării. Voi prezenta succint câteva dintre viziunile freudiene asupra conceptului de umor, întrucât în teza mea de doctorat analizez într-un context mai amplu atât funcțiile umorului în cadrul celor trei teorii menționate, cât și rolul acestuia în relație cu literatura română ante și postdecembristă.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

O primă remarcă pe care o voi face este aceea că orice concept evoluează în timp și beneficiază de tot mai multe accepțiuni pe măsură ce trece prin filtrul mai multor epoci având diferite sisteme sociale, diverse percepții asupra lumii sau pur și simplu alte raporturi interumane. Prin extensie, evoluția ființei umane, concomitent cu dezvoltarea socială, a avut ca rezultat și fructificarea compasiunii și a empatiei, reorganizând astfel punctele de declanșare ale umorului. Omul devine mai uman, standardele și calitatea vieții cresc și, așa cum notează Gregory, spiritul a avansat odată cu civilizația, iar râsul a avansat alături de amândouă. (2014: 11) În plus, progresul social, economic și politic implică și emanciparea umorului, permutând centrul de interes de la umorul orientat spre critica trăsăturilor fizice la cel ideatic, de la faza corporală la cea reflexivă – unul dintre cei mai importanți pași în ascensiunea și consolidarea acestui concept. Evoluția socială impune o dinamică, atât mecanică, dar și conceptulă. Cu toate acestea, tot autorul reflectă la caracterul variabil al cruzimii al popoarelor vechilor timpuri, mai exact, la supraviețuirea acestor practici în publicul occidentalizat. (2014: 13) Umorul se rafinează, se cizelează, într-adevar, însă nu asigură și o echilibrare, o omogenizare a păturilor sociale. Conceptul german de *schadenfreude* nu dispare din structura ontologică a audienței, ci doar îngroașă mai bine marginile publicului nesofisticat al cărui caracter neprelucrat își îngăduie oricând desfătarea cu umilințele altora, chiar pentru simplu pretext al socializării. În ciuda avantajelor pe care le aduce cu sine civilizația, invectivele nu au ajuns o practică pe deplin abrogată.

Sigmund Freud și teoria eliberării

Teoria eliberării este totodată şi cea care pune sub semnul întrebării prezenţa şi importanţa sentimentului de superioritate în manifestarea umorului. Râsul este un mic interludiu în cadrul unui demers care suprasolicită ființa umană. Este o întrerupere agreabilă din cadrul rutinei existențiale, așa cum remarcă J.C. Gregory referindu-se la Socrate, (2014: 176). Efectul acestei convulsii fericite, în termenii lui Gregory, este depresurizarea emoțională, descărcarea afectivă, decongestionarea benefică. „O inimă veselă este un leac minunat” spune și versul biblic din Pildele lui Solomon (17:22). Teoria eliberării echivalează râsul cu un mecanism homeostatic menit să reducă tensiunea psihologică. Râsul și umorul constituie și modalități de a negocia cu realitatea, devenind arme de autoapărare folosite de indivizi pentru a face față stresului cotidian, așa cum reiese din încercările a doi autori de a analiza metodele, procedurile și rezultatele relației dintre umor și diversele aspecte ale vieții precum căsnicia sau dizabilitățile fizice, în cartea *Humor and Life Stress. Antidote to Adversity.* (1: 1986). Reîntorcându-ne la viziunea lui J. C. Gregory, eliberarea este principalul efect care rezultă din intersecția mecanismelor psihice cu împrejurările care declanșează râsul. (2014:17) Umorul poate fi considerat factor declanşator al eliberării unei stări de tensiune cauzate de propriile temeri sau poate fi o modalitate de a spulbera inhibiţiile socio-culturale şi de a revela dorinţe reprimate. Aceeași idee o vom regăsi și în eseul lui Christie Davies, *Humour and Protest: Jokes under Communism,* în care sociologul britanic propune același rol al umorului în societățile totalitare, de pildă, anume acela de eliberator de inhibiții, un fel de supapă necesară pentru a face față vicisitudinilor unui regim opresiv. Mai mult, în opinia lui Gregory, eliberararea este emoția fundamentală care acompaniază râsul, aceasta fiind înscrisă în mai multe variațiuni ale

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

râsului: triumful, disprețul, superioritatea (2014: 23). Deși recunoaște că există și alte aspecte importante ale umorului, autorul susține că eliberarea este calea de a ieși din seriozitatea vieții, constituind însăși rădăcina râsului. Spre deosebire de Aristotel care în *Poetica* sa plasează comedia în unghiul obtuz al derizoriului, al insignifianței datorate comunicării dezonorante despre lume și oameni, Gregory crede în funcția favorabilă pe care râsul, desfătarea, divertismentul le exercită în planul psihic, considerând că apogeul întreagii experiențe estetice a comicului este însuși sentimentul eliberării. (2014: 181) Totuși, în tratatul de morală *Etica Nicomahică*, Stagiritul denotă o mai mare flexibilitate în abordarea pauzei, a destinderii, a divertismentului a căror necesitate le-o recunoaște în cea de-a patra carte: „Şi totuşi , după cât se pare, repausul şi divertismentul sunt necesare existenţei umane." (1998: 101) De adăugat este însă faptul că râsul ține totuși cont, de o terminologie specifică, de o conduită morală, de o guvernare atentă a vorbelor și a acțiunilor și, în general, de un ritual organizatoric care se îndepărtează pe cât posibil de exces. În subcapitolul 8, gânditorul analizează trei categorii de indivizi dintre care două depășesc conturul indicat de norme: bufonul, necioplitul și, în sfârșit, oamenii cu simțul echilibrului, al principiilor și al eticii. Idealul în viziunea lui Aristotel pare să fie măsura. „În sfârşit, cei care glumesc cu măsură sunt numiţi oameni cu spirit suplu, adică bine condus. Comportamentului moderat îi este proprie şi subtilitatea. Omul subtil ştie să spună şi să asculte ceea ce se potriveşte unui om cu bun simţ şi de condiţie liberă." (1998:101)

Această teorie a eliberării se leagă în principal de două nume, Sigmund Freud şi Herbert Spencer care, deşi au abordat relativ diferit interpretarea umorului, au găsit un punct comun în conceperea râsului ca formă de a elibera energie latentă. Herbert Spencer percepe umorul ca o formă diferită de oricare altă emoţie prin aceea că mecanismul umorului nu implică o motivare de a face ceva. El doar există ca atare şi reprezintă o eliberare de energie a emoţiilor găsite a fi nepotrivite.

Mai cunoscut decât contemporanii săi care au elaborat studii pe aceeaşi temă, Sigmund Freud analizează râsul prin prisma a trei perspective: cuvântul de spirit, comicul şi umorul. Demonstrând de această dată o mai mare preocupare faţă de calapodul formal ale acestor concepte în relaţie cu literatura, în cartea sa, *Comicul şi umorul*, Sigmund Freud analizează o serie de raporturi stabilite între cuvântul de spirit şi inconştient, scopurile şi resorturile sociale ale cuvântului de spirit, conturând totodată câteva aspecte definitorii ale umorului şi trăsături distinctive rezultate în urma comparaţiei cu noţiunile deja anunţate şi în urma identificării instanţei psihice responsabile de declanşarea şi concretizarea lor. Aşadar, din metoda freudiană de lucru în disecarea acestor concepte transpare o tendinţă de didacticism teoretic echilibrat de scepticismul necesar efectuării unui studiu calibrat la evoluţia cronologică a conceptelor şi totodată independent de timp, prin caracterul său muabil în funcţie de context.

Autorul recunoaşte încă din debutul studiului natura inepuizabilă a cuvântului de spirit, specifică de altfel noţiunilor de comic şi umor care se înscriu şi se materializează treptat, aşa cum relevă studiul, într-un amplu circuit de dependenţă. „Cine a avut odată ocazia să se documenteze în literatura estetică şi psihologică de specialitate asupra explicaţiei ce se poate da în legătură cu natura şi raporturile cuvântului de spirit, acela va trebui să admită că nu i s-a

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

dedicat cuvântului de spirit nici pe departe efortul filosofic pe care-l merită prin rolul ce-l deţine în viaţa noastră spirituală." (1999: 11)

Recunoscând interesul moderat al altor autori faţă de cuvântul de spirit, tratat ca o ramificaţie secundară a comicului, Sigmund Freud nu debutează cu o voce proprie, ci recurge întâi la concluziile unei suite de scriitori care au abordat de-a lungul timpului cuvântul de spirit, dintre care îi preferă pe Th. Lipps şi Kuno Fischer. Atât concluziile autorilor, cât şi cele ale psihanalistului întăresc premisele unei legături legitime existente între cuvânt de spirit şi comic, între comic şi umor, fapt ce confirmă o trăsătură esenţială a cercetării freudiene, şi anume cea a întreprinderii unui traseu explorator prin derivare conceptuală. Astfel, autorul recurge în primă instanţă la opiniile lui Th. Lipps, care identifică particularităţile comune celor două concepte, ulterior abordând relaţia dintre cuvântul de spirit şi comic prin prisma caricaturii. Astfel, potrivit acestuia cuvântul de spirit este „comicul absolut subiectiv" (apud Lipps, 1999: 11), cel „pe care îl producem noi înşine, care este parte integrantă din activitatea noastră ca atare, comicul faţă de care ne comportăm întotdeauna ca subiect ce stă undeva deasupra, niciodată ca obiect, nici măcar ca obiect voluntar." (apud Lipps, 1999: 11) Cuvântul de spirit este o scurtă străfulgerare a unui adevăr, fiind principalul actant în revolta împotriva autorității, constituind doar una din cauzele râsului, fără a fi în sine rizibil. (The Nature of Laughter, 2014: 143) Nu în ultimul rând, cuvântul de spirit reprezintă și o scăpare din strânsoarea represiunii, mai ales în contextele regimurilor totalitare. Însă și în cadrul altor regimuri există norme, legi, reguli care contravin structurii naturale omenești. Astfel, și în statul ideal platonician în care domnește *oikeiopragia* omul râde când reușește să scape din corsetul restricțiilor.

Folosindu-se de exemplificarea concretă prin instrumentul caricaturii, excursul lui Lipps evidenţiază necesitatea cuvântului de spirit de a dezvălui absconsul, de a înlătura masca, de a scoate adevărul în lumină, de a denunţa falsul – un deziderat nu numai al cuvântului de spirit, ci şi al comicului, aşa cum reiese din definiţia aferentă conceptului prezentată în *Dintr-un dicţionar de idei literare* (2010: 234).În plus, potrivit lui Lipps, chintesenţa comicului este reprezentată de urât şi de diversitatea formelor acestuia: „Acolo unde este acoperit, el trebuie descoperit în lumina consideraţiei comice, acolo unde nu este observat sau de-abia de este observat, el trebuie luat şi scos în evidenţă şi astfel revelat, încât să se afişeze clar şi deschis în plină zi. (…) Lumea noastră spirituală, universul intelectual al gândurilor şi reprezentărilor noastre nu se etalează în faţa privirii observaţiei exterioare, nu poate fi direct reprezentat imagistic şi plastic, şi totuşi ea conţine inhibiţii, cusururi, diformităţi, o întreagă gamă a ridicolului şi a contrastelor comice." (1999: 12)

În continuare, Freud adaugă alte aspecte care au folosit clarificării conceptului şi realizării comicului, menţionând „contrastul reprezentărilor", „sensul în nonsens" , „stupefierea şi iluminarea". (1999: 13) Toate aceste aspecte au la baza ideea discordanţei reprezentărilor care, prin contrast şi nepotrivire, răstoarnă, bulversează şi reconfigurează orizontul de aşteptare prin jocul interşanjabil dintre semnificaţia (sensul) aşteptată şi lipsa de semnificaţie. „Ceea ce considerăm într-un moment drept plin de sens, ne apare apoi ca fiind total lipsit de sens. În această constă atunci procesul comic". (1999: 13)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Consacrând şi câteva cuvinte stupefierii şi luminării, autorul face din nou referire la opiniile lui Lipps, dar şi la câteva consideraţii kantiene referitoare la realizarea comicului. În primul rând, Freud îl parafrazează pe Kant susţinând că una din particularităţile bizare ale acestuia este scurta durată a inducerii în eroare. (1999: 14). Trecând ulterior în registrul lui Lipps, aflăm şi de parcursul tehnic propriu-zis prin care comicul ia naştere odată cu iluminarea precedată de rezolvarea stupefierii, însă iluminarea se petrece în doi timp timpi. „Acest prin stadiu al iluminării, constatarea că cuvântul care provoacă stupefiere înseamnă cutare şi cutare lucru, este urmat de un al doilea, în care realizăm că acest cuvânt lipsit de sens ne-a stupefiat şi apoi a produs sensul corect. Cea de-a doua iluminare, constatarea că un cuvânt lipsit de sens conform uzului obişnuit al limbii a fost vinovat pentru tot, a cauzat tot, această descompunere, această dizolvare în neant, abia ea produce comicul." (1999: 14).

Potrivit concepţiei freudiană, principalele trăsături ale cuvântului de spirit sunt decelarea a ceea ce trebuie descoperit, contrastul reprezentării, sensul în nonsens, binomul stupefiere-iluminare. În esență, Sigmund Freud pledează pentru necesitatea întreprinderii unui studiu mai amănunţit despre importanţa şi caracteristicile definitorii ale cuvântului de spirit, punctând totodată şi valenţa globală a acestui concept regăsit în orice palier al unei stratificări sau ierarhii sociale.

Cât despre umor, privind din perspectiva actanţilor, psihanalistul susţine că umorul cunoaşte două modalităţi de realizare, dintre care cea de-a doua se va dovedi relevantă pentru frecventa sa cantonare în sfera creaţiei literare. Primul procedeu implică o singură persoană căreia îi revine atitudinea umoristică în timp ce a doua persoană este spectator. Al doilea procedeu implică existenţa a două persoane, un aşa-zis subiect activ şi un subiect pasiv, cel din urmă neluând parte la realizarea umorului, cei dintâi făcând din subiectul pasiv obiectul realizării umoristice. Aşa cum susţine Sigmund Freud, forma secundă de concretizare a umorului este mai degrabă cantonată în sfera opţiunilor scriitoriceşti: „Avem de-a face cu cel de-al doilea caz atunci când, de exemplu, un scriitor sau narator descrie într-un mod umoristic felul de a fi al unor personaje reale sau inventate. Aceste personaje nu trebuie să manifeste ele însele umor, atitudinea umoristică aparţine numai celui care le ia drept obiect, iar cititorul are parte (…) de savurarea umorului. (1999: 228) Pe parcursul acestui studiu Freud atrage atenţia şi asupra câtorva trăsături definitorii ale umorului. Atât comicul cât şi cuvântul de spirit vădesc acelaşi sentiment de eliberare, cu menţiunea că umorul deţine şi o componentă înălţătoare pe seama senzaţiei de invincibilitate a eului expus unui lumi potenţial ostile. Aceste particularităţi ale umorului sunt cele care „nu se găsesc la celelalte două tipuri de beneficiu de plăcere dintr-o activitate intelectuală". (1999: 228) Mai mult, referitor la intensitatea plăcerii provocate de umor în raport cu celelalte două noţiuni, Freud observă cum umorul este depășit din acest punct de vedere de cuvântul de spirit şi de mecanismele comicului, însă această plăcere moderată determinată de procedee umoristice este direct proporţională cu amploarea acelui sentiment de măreţie – a cărui naştere este de multe ori involuntară – sprijinit de emoţia eliberării. Sentimentul sublimului este marcat de stăruinţa eului de a nu-şi da consimţământul în faţa unor clauze nefavorabile ale realităţii. Astfel, eul nu se supune fără luptă prealabilă şi nu permite identificarea cu starea de suferinţă din jurul său, refuzând să devină victimă traumelor sau

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

şocurilor afective din realitatea contingentă. Din perseverenţa şi tenacitatea intrinseci umorului se dezvoltă sentimentul de măreţie care animă atât triumful impasibilităţii eului, cât şi ranforsarea plăcerii manifestate în ciuda configuraţiei potrivnice a exteriorităţii.

Concluzii

Într-o notă generală, concluzia observaţiilor lui Freud ar urmări definiţia cuvântului de spirit sub formă de comic absolut subiectiv şi conştient, al inhibiției energetice, obţinut de regulă prin asociaţii verbale şi pe care îl producem de pe poziţia de subiect. Categoria include glumele, prezenţa de spirit, comentarii spontane sau replici dibace şi şfichiuitoare. Comicul este perceput ca o dimensiune care explorează aceeaşi eliberare de energie din unghiul gândirii şi al investiţiei energetice în procesele de înţelegere şi reprezentare. De pildă, investiţia de energie în înţelegerea unui lucru amplu este considerabil mai mare decât cea necesară înţelegerii unui lucru de mică amploare. Ultimul, dar nu și cel din urmă, umorul adică „tipul de comic cel mai puţin pretenţios" (1999: 197) este văzut ca rezultat al unei „economii a afectelor" şi ca o formă de sine-stătătoare a comicului, nefiind necesar un contract bilateral, implicarea unei alte persoane pentru actualizarea acestuia. Esenţa sa rezidă în acest principiu al economiei de afecte care militează pentru triumful eului nealterat de traume exterioare, lăsând astfel loc plăcerii să se manifeste în ciuda condiţiilor reale vitrege. Prin urmare, pentru Freud, umorul este şi un procedeu defensiv prin excelență, o demonstraţie de putere a eului care îşi afirmă invincibilitatea prin sfidarea unei realităţi nefavorabile, rămânând însă în deplinătatea facultăţilor psihice. (1999: 201) Așa cum remarcă și Peter Gay în articolul său, *The Bite of Wit,* caracterul violent al umorului servește drept scut de apărare. Umorul se concretizează astfel prin capacitatea sa mecanică de a jongla cu afectele neplăcute, transformându-le ulterior în plăcere. Totuși, există și puncte slabe ale teoriei freudiene, ușor decelabile mai ales prin prisma cercetărilor moderne care scot în evidență o dimensiune care este mai degrabă în plan secund la Freud, și anume: dimensiunea socială în cadrul căreia activează individul și, implicit, spațiul social creator de identitate pentru cei care-l populează. Limita acestui demers este izolarea individului ca material de observație și depărtarea de o analiză circumstanțială. Teoria eliberării este de bună seamă un aport teoretic remarcabil la înțelegerea mecanismelor umorului, însă nu toate aspectele învederate de autor concordă cu realitatea. Câteva noțiuni discordante în acest sens ar fi preferința celor cu instincte sexuale reprimate pentru glume pe această temă – o preferință căreia psihanalistul îi atribuie un caracter general valabil, ulterior infirmat de teoriile moderne, după cum nici sporirea agresivității sexuale care determină o preferință pentru acest aspect nu a constituit o formulare ferită de dezbateri.

ACKNOWLEDGMENT:
This work was supported by a grant of the Romanian National Authority for Scientific Research and Innovation, CNCS- UEFISCDI, project number PN-II-RU-TE-2014-4-0240.

BIBLIOGRAPHY

Aristotel, *Etica Nicomahică*, Editura Iri, București, 1998
Freud, Sigmund, *Comicul şi umorul*, Editura Trei, Bucureşti, 1999

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Gregory, J.C., *The Nature of Laughter*, Taylor & Francis Group, 2014

DAVIES, Christie, "Humour and Protest: Jokes under Communism", *International Review of Social History*, vol. 52/2007, pp. 291-305

Lefcourt, Herbert M., Martin, Rod A., *Humor and Life Stress. Antidote to Adversity*, Springer-Verlag New York, 1986

*** Dintr-un dicţionar de idei literare. Adrian Marino – Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2010

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

REPRESENTATIONS OF TRANSYLVANIA IN THE 21ST-CENTURY BELLES-LETTRES

Júlia Anna Makkai
PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The Hungarian book market has offered increasingly popular belles-lettres products in the last years, which have played an important part in forming an opinion about the region by creating and shaping an image, an identity, brand value. From a medial point of view, belles-lettres represent important components of the given community, in our case, components of the Transylvanian Hungarian and Hungarian society's "authentic knowledge". My research aims to gather those components of the collective imagination that are related to Transylvania. I intend to point out how some elements of the collective memory related to Transylvania are presented and "updated" in a text (György Dragomán: Máglya. Magvető kiadó, Budapest, 2014). I will categorize these symbolic meanings related to the region according to a specific methodology, since these categories are applicable in comparing more novels: time structure, space structure, demographic data, text surface, resources, stereotypes and myths about the Transylvanian past.

Keywords: Transylvania, representations, collective imagination, memory, symbolic meanings.

Representations of Transylvania in the 21st-Century Belles-Lettres

This research aims to gather those components of the *collective imagination*[1] that are related to Transylvania. I basically intend to categorize through a specific method the symbolic meanings about the region which create and shape our collective experience about the area. I will excerpt passages from György Dragomán's novel *Máglya* (The Bone Fire), which contain direct references to the region, and I will analyse the topoi and narrative stereotypes they are embedded into.

The Hungarian book market has offered increasingly popular belles-lettres products in the last years, which have played an important part in forming an opinion about the region by creating and shaping an image, an identity, brand value. Hence, I have become interested in what the books were teaching about the space. My intention is neither conducting an in-depth stylistic analysis, nor demonstrating that Transylvania attracts a greater interest on the book market. I shall analyse the Transylvania-image in the novel, through methods appropriate for comparing more than one novels.

György Dragomán is a Transylvania-born writer and translator, who lives in Budapest, and has received a József Attila-prize. He has lived in the communist Romania, in Târgu-Mureș

[1] György Péter: *Állatkert Kolozsváron – Képzelt Erdély.* 7–8.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

until the age of 15. His family moved to Hungary in 1988. His second novel, *A fehér király* (The White King) has already been translated to more than 30 languages worldwide.[2] His novel evokes Romania in the '80s, and it has a British movie adaptation too, first screened during the 70th Edinburgh International Film Festival (EIFF).[3] His third novel, *Máglya* (The Bone Fire) has been named "the most anticipated novel of 2014" by the KönyvesBlog, an internet blog intended for popularizing books and reading. In the novel, a 13-year old girl, Emma recalls the period of the '89 Romanian revolution, the regime change. She loses her parents to tragic circumstances, she is raised by her grandmother, who practices quotidian magic and its rituals. In the novel, the grandmother bears a strong magical code, she creates the mythical space outlined in the novel. Dargomán's novel is an eminent contemporary Hungarian example of the *magical realism*, and it is also an outstanding representative prosaist of the contemporary Hungarian literature's flourishing historicist narrative. The author is a member of a writer generation that presents the Central-Eastern European affliction through survival stories.[4]

In my paper, I have gathered the components objectifying the region through a specific analysis model, components which are suitable for comparing more novels, e. g. *time structure* (the time narrated, the time-space relationship), *space structure* (urban-rural character, values and meanings of spaces, built environment, scenes characterized as being typically Transylvanian, civilizational landscape components – economy, culture, politics, gastronomy), *demographic data* (distribution of ethnic groups, social class, age and occupational categories), *text surface* (language, style, linguistic particularities, layers and linguistic markers), layers of knowledge, attitudes, resources, stereotypes and myths about the Transylvanian past.

The term *representation*, well-known from social psychology, and the researches about collective imagination have been the launching points of shaping the model for analysis.[5]*Representations* mean reality contents which interact with our perception about the worlds. They make past events and fictional reality visible and comprehensible. In the interrelationship between reality and its image, the image can take over reality's place, it can replace the latter or even create a "reality" that only exists in the representation.[6]

---

[2]*György Dragomán's site,* source: http://gyorgydragoman.com/?page_id=5, downloaded: March 12, 2016.
[3]*KönyvesBlog.hu*, source: http://konyves.blog.hu/2016/06/20/a_feher_kiraly_megmutatja_milyen_borzaszto_tud_lenni_a_valo_vilag, downloaded: July 1, 2016.
[4] Németh Zoltán: *Mágikus realizmus a magyar irodalomban (Tér, idő, név és posztmodernizmus)*. 70.
[5] Arjun Appadurai: *A lokalitás teremtése*. 3–32.; Bronislaw Baczko: *Les Imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs;* Charles Taylor: *Modern Social Imaginaries*; Cornelius Castoriardis: *L'istitution imaginaire de la société*; Dominique Kalifa: *Les bas-fonds. Histoire d'une imaginaire*. Feischmit Margit: *A magyar nacionalizmus autenticitásdiskurzusainak szimbolikus térfoglalása Erdélyben*. Hanna Pitkin*: The Concept of Representation*; Katja Valaskivi – Johanna Sumilaia: *Circulating Social Imagineries. Theoretical and Methodological Reflections.* Marc Augé: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*; Saadi Lahlou – Jean-Claude Abric: *What are the „elements" of social representations?*; Serge Moscovici: *Theory of social representations*.
[6] Terestyéni Tamás: *Szövegelméleti tézisek. (A reprezentáció, a kommunikatív cselekvés és az informativitás szempontjai szövegek vizsgálatában.)*; Paul Ricoeur: *Critique and Conviction*.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

These reality contents are artificial and constructed, created and distributed by the producers of the culture industry through different mediums (press, folk art, belles-lettres, different forms of visual contents: painting, film, photography, etc.).

The sources of the constructed contents are memory, heritage and identity, which is explained as "broad present" or presentism by historians. It can manifest as focusing on an area's cultural heritage, in which the social practices of salvage and preservation become prominent. In his book, Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time, the French historian François Hartog explains this phenomenon through the events of September 11., which happens and becomes visible simultaneously, it remembers itself through the cameras.[7]

The significant role of the *media* in producing representations can be sensed in this statement: the media, with the expansion of newspapers, radio and television participates in producing events. The present acts as historical from the very moment of its formation, it appears as past.[8]*Tourism* is a strong bearer of presentism: the entire world comes in reach, through its "filter", different slices of the past become interesting.[9]

Hartog assigns three keywords to the concept of broad present, which are also its criteria: *memory*, which can be either intentional (oral history) or reconstructed (written history), *heritage* (its salvage, focusing on its value, its fostering) and *commemoration*. These three point at the fourth, or this fourth can be the basis of these three: *identity*.

The way we perceive past is shaped by several "presentational elements", like advertising mediums (booklets, boards etc.) intended for information and popularizing historical memories, the explanations of guides or restoration and creation of monuments.[10]

Grasping, highlighting and showing different slices of the past is also specific to belles-lettres, not only to media and tourism. My research presents belles-lettres as media product, since from a medial point of view, it bears several relevant components of a community, in our case, of the Transylvanian Hungarian and the Hungarian society's "authentic knowledge". I will analyse components of Hartog's keywords in György Dragomán's novel, the ones that are presented and "updated" in a text.

In the contemporary so-called Transylvania-novels of the historicist trend in the Hungarian prose and the structures that recall historical moments or are based on these, the use of historical scenery is common, and also, emphasizing the historical events of the past. Also, there is a strand of prosaists which is formed of a writer generation that evokes the print of the recent past, or a certain Central-Eastern European tribulation and survival stories generated by the fear and vulnerability caused by the nature of dictatorships. A prominent representative is György Dragomán, who has personal experience about the historical time and scenery of his works, the fictional elements are built upon historical basis.

---

[7] François Hartog: *A történetiség rendjei – Prezentizmus és időtapasztalat.* 20.
[8] Hartog, 115.
[9] Hartog, 114.
[10] Hartog, 90.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

György Dragomán's second novel, *Máglya* (The Bone Fire) was published in 2014 by Magvető Publishing. The author illustrates the period of the Romanian regime change, the events of the past, the losses of the individual, the development of identity, through the duality of magic and reality. We follow a thirteen years old girl, Emma for a year: her parents die in a car crash, so her grandmother takes her in. The action of the novel is set in a mythical space. The child's perspective (the events seen through the little girl's eyes) and the magic that can be sensed through the entire novel create beliefs that are different than the ordinary. The author evokes the period of the revolution of 1989 in Romania through a narrative technique that focuses on the past, specific to post-modern literature, and through magic realism. The attempt to process the past as a community and to understand the historical grievances mark a contemporary Central-Eastern European literary tendency.[11] My aim is to identify the sources of the constructed components of handling the past, and also, the representation contents created by the space opposition between magic and reality. Hereinafter, I will examine the apparatus and the genre features of *magic realism* that created the mythical Central European region with focus on the components of the mythical space created by the author.

The mythicising function of magic realism

Facing history as a postmodern feature and narrating the past characterize the shift of paradigm in social sciences, the most relevant product – besides the appearance of historiographic metafiction – is the *magic realistic novel*. In contrast with modernism's cognition focused interests (epistemology), the postmodern writing concentrates on the philosophical teachings about existence, the most general laws of existence (ontology). This consists a basis for magic realistic novels' self-reflexive metafictional writing, in which language does not intend to primarily influence reality, but to magically transform it.

Magic realistic prose has played an important part in the Hungarian literature since the 1980s, its forerunner was Miklós Mészöly's *Volt egyszer egy Közép-Európa* (Once There Was a Central Europe), a collection of short stories presenting the Central European area. These stories were the first to point out that the Hungarian magic realistic novels, in contrast to Gabriel Garcia Marquez's Latin American magic realistic novels' specific irrational Latin American sceneries, follow a unique topography: "an irrational space, set in the past, multi-cultural, mixed cultural, and hybrid."[12]

In magic realistic texts, one can often sense the intertwining of a magical, transcendental and a realistic, rational space opposition. The essence of this is that the magical, supernatural space is not only created, but it also acts as if it were part of the reality, and not an opposing dimension. The purpose of using the supernatural element is a new, unique, mythicising way of interpreting the world and discussing about the world. A specific thematic element is remembering and

[11] Gyeskó Ágnes: *Dragomán György – Máglya. Oktatási segédanyag.*
[12] „egy múltbeli, multikulturális, illetve kevert kultúrájú, hibrid, irracionális teret". Németh, 70.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

recalling the past, often in order to relive ideological and social conflicts, which can be interpreted as a way of processing traumas.[13]

Narratives which "Have become a separate trend among the genre of magic realism. The Hungarian magic realistic proseoutside the territory of Hungary – often born in mixed culture mediums – consists a specific strand of Hungarian speaking magic realism, due to its specific notion of space and time. György Dragomán's book is a representative of this trend.[14]

The speaking devices of the author and narrative techniques

In the writings of György Dragomán and other, also postmodern authors' (like Andrea Tompa's) works, the reader can observe several autobiographic elements, especially knowing data like the age, the life story of the main characters and the writers themselves. Just like Andrea Tompa, Dragomán also left his native city, Târgu-Mureş at the age of fifteen and relocated to Hungary in 1988. However, in the main themes of his novels „the biographic approach is not the most accentuated. The methods of narration and evocation are primarily based on the reactions of the characters; they reach the peak of their narrative effect through these."

Fragmented, raconteur storytelling characterizes his work, and also, metafiction, blurring the lines between real and unreal, and historicity consolidates the stories (i.e. the historical themes). The stories show a kind of Eastern European, Balkan polychrome of the multicultural environment, a linguistic and cultural heterogeneity.

The specific voice the writer uses, characterized by strong body perception, and conveying emotions and sensual experiences is compared to the voice of Péter Nádas in the Hungarian literature, according to the critics.[15] He goes into spectacular details to present through Emma's imagination as she climbs up a firewall without plaster:

"I reach up stretching, stroking the wall, seeking grip. As soon as I find it, I feel as if I kick myself away from the ground, if I just let my fingers reach between the cracks, my body would know the rest. My arms would pull, my calves would push, my toes would find the props, I would cling against the wall, I would crawl up, flawlessly and swiftly as quicksilver."[16]

The location and time of the act appear implicitly: the story happens after the revolution of 1989, in Romania, during the downfall of the dictatorship, supposedly in Târgu-Mureş, the writer's home town (or at least, in the beginning of the story). The author intentionally blurs the specifics of space and time, however, not so much as to make it applicable to a general kind

[13] Németh, 70–72.

[14] „a közelmúlt történelmének közös, kelet-európainak mondható nyomorúságát és az ebből fakadó identitásokat, vagy a diktatúrák természetrajzából adódóan a félelem és kiszolgáltatottság által generált túlélés-történeteket konkretizáló tér-időben jelenítenek meg." Németh, 70.

[15] Kolozsi Orsolya: *Az átmenet(ek) nehézségei (Dragomán György: Máglya című regényéről).* 2015.

[16] „Felnyújtózom, tapogatózva simogatom a falat, fogást keresek. Amikor találok, azt érzem, hogy csak fel kéne rúgnom magam a földtől, csak neki kéne tapasszam magam a falnak, csak hagynom kéne, hogy az ujjaim befurakodjanak a repedésekbe, és a testem már tudná is a többit. A karom húzna és a vádlim lökne, a lábujjaim megtalálnák a támasztópontokat, a falhoz simulnék, felkúsznék rajta, folyékonyan és gyorsan, mint a higany" (Dragomán György: *Máglya.*127.)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

of dictatorship. A very overt sign is the scene in which they burn the picture of the dictator, and also, the words that refer to the region: *motorina, szukk, pionír, málnás szukk, blokkház, apartament, kalorifer, borkán, szeku* etc. (diesel, soda, pioneer, raspberry soda, block, apartment, radiator, jar, Securitate – Romanian loan words). The novel does not intend to present the past and the change of regime with historical accuracy (instead of General Secretary, he intentionally uses the word "general"). In spite of going into specifics of the world he presents, while the story seems to stagnate in an empty dimensionless space, the death of the dictator has already happened, but there is no new ruling system. The bedimming of the situational elements of time and space is a device of creating the mythical space. The narrative techniques like secrets, suggestions, the lyrical vagueness serve for creating magical atmosphere. We become acquainted with the former life of the two main characters gradually. The grandmother and the granddaughter are tied through a dead woman: Emma's mother, the grandmother's only daughter. However, bit by bit, we find out why the relationship between the grandmother and her daughter was interrupted, why they did not speak with each other and why the grandmother never saw her granddaughter.[17]

"While we eat, suddenly she asks me if my mother has really never ever told me anything about her. Not a word, ever? Not about her, not about Grandpa? The chestnut halts in my hand, I can hardly speak, but eventually, I tell her "no". It seems as if the wrinkles deepened on Grandma's face, she nods. I ask her what they fought about. As soon as I utter the words, I know I shouldn't have. (…) She tells me I have the right to know, and I would know, of course, she would tell me eventually, but let's not ruin the chestnuts."[18]

The generalisation and abstraction of the situational elements of the novel are specific to the relativizing prose poetics.[19] The evoking narrative proceeds from the general to the direction of the concrete, and synchronized with this, a tragic reference system from the general to the concrete space and time also starts to operate.

Time

Besides processing the past, another main feature of *magic realism* is the search for identity and self-determination, and in order to do so, the author uses remembering as a device. The novel's dilemma is the search for identity and the re-creation of identity by Emma and the community. Hence, Dragomán's novel is built on the narrative of *remembering*, thisis the main driving force, the motive. In Francois Hartog's terms, this can be considered an intentional memory, a kind of oral history. The memories are partly personal, like Emma's memories of

[17] Kolozsi 2015.

[18] „Ahogy eszünk, egyszer csak azt kérdezi, hogy tényleg soha, de soha nem mesélt őróla semmit nekem az édesanyám? Egy szót se, soha? Róla se, és Nagyapáról se? Megáll a kezemben a gesztenye, nehezen szólalok meg, de aztán mégis azt mondom, hogy nem. Nagymama arcán mintha elmélyülnek a ráncok, bólint. Megkérdezem, min vesztek össze. Még ki se mondom, már tudom, hogy nem kellett volna. (...) Azt mondja, jogom van tudni, és meg is fogom majd tudni, persze, el fogja majd nekem mondani, de nem most, ne rontsuk el a gesztenyeevést" (Dragomán, 95.)

[19] Németh, 71.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

her parents, and some are collective about the past of the city and the country. These two registers can be separated, but they are strongly linked, since the family's past, which follows the main character through her life, is the metaphor of the collective remembrance.[20] Remembrance starts from personal memories, often triggered by an object or a situation, but in each case, the author associates it with a collective content. The stories are typically traumatic, inherited or experienced. E.g. the athletics teacher, Mr. Pali's personal memory of Emma's grandfather, who was not a snitch.

"(…) people are stupid, they didn't know my grandpa well. He did, though, since they had been 20, from the hippodrome (…). He was a straightforward man, he had only once been disappointed in him, when my grandpa borrowed his old military map, the most detailed and accurate map ever of the mountains, and he dared to die without giving it back. You can't find a map like this anymore, because communists hate maps, they intentionally drew them wrong. (…) He never was a snitch. (…) My grandpa was a hero, he went through the war, captivity, concentration camp, re-education camp, he withstood everything, including the fact that they wanted to make him a scavenger, despite being a surgeon."[21]

The memory of the classmate, Krisztina, of the fusillade that killed her sister:

"They are standing there, clinging to each other, everyone is running around them, but they can't move, they just hold each other, when she suddenly feels that Réka is pulled away from her arms, something pulls her, lifts her and throws her away, and in the next second, Réka already lies on the cobblestone, her coat is full of blood, her face is full of blood, her hair is full of blood, and she is standing above her sister, grabbing her wrist with two hands, pulling and jerking her, she tries to lift her, she tries to pull her up, come on, move, stand up, live, but all in vain, Réka does not move."[22]

In order to evoke memories, the author uses magic motifs, like the repeated appearance of ants, a motif that symbolizes putting the pieces together, correcting something. The way the ants put the torn leaf together, Emma also tries to piece the details of her past together. The grandmother fights forgetting with *images drawn in the flour*.

---

[20] Gyeskó 2015.

[21] „(...) az emberek hülyék, nem ismerték rendesen nagyapámat. Ő viszont ismerte, húszéves kora óta, még a lovardából (...). Egyenes ember volt mindig, csak egy dologban csalódott benne az életben, abban, hogy nagyapám elkérte tőle a régi katonai térképet, aminél részletesebb meg pontosabb soha nem készült ezekről a hegyekről, és képes volt úgy meghalni, hogy nem adta vissza. Ilyen térképet nem lehet sehol szerezni, mert a kommunisták, azok utálják a térképeket, direkt félrerajzolták az összeset. (...) Soha nem volt besúgó. (...) A nagyapám egy hős volt, végig csinálta a háborút, a hadifogságot, a munkatábort, az átnevelőtábort, azt, hogy sebész létére utcaseprőt akartak csinálni belőle, mindent kibírt (...)" (Dragomán, 108.)

[22] „Állnak és egymásba kapaszkodnak, mindenki rohan körülöttük, de ők nem tudnak megmozdulni, szorítják és ölelik egymást, és akkor egyszer csak azt érzi, hogy Rékát hirtelen kirántja a karjából valami, kirántja, felemeli, elhajítja, és a következő pillanatban Réka már ott fekszik a kockaköveken, tiszta vér a füsskabátja, tiszta vér az arca, tiszta vér a haja, ő ott áll a testvére fölött, két kézzel a két csuklóját fogja, húzza, rángatja, fel akarja emelni, fel akarja rántani a földről, hogy jöjjön, keljen fel, álljon fel, éljen, de hiába, Réka nem mozdul (...)." (Dragomán, 374.)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

"She charges the board, her ring clicks on the wooden brim under the table, and a wave runs through the flour, the faces disappear, the surface is flat again. Grandma tells me that for my information, forgetting is hard. I might think that I would never forget anything, that I would always remember everything, but it wouldn't be so. One can forget even the most important things, the best things, the worst things, the greatest pain and the greatest happiness, everything, everything. She looks into my eyes and tells me that forgetting is like a curse that burdens everybody, even me, even her, but hers is heavier now."[23]

Two metaphors of remembrance as interpreting self-determination are: looking for the origins and the purification of the individual, which also serve the mythic atmosphere. the search for the origins[24] manifests itself by the fact that Emma's every skill is inherited from her parents. In drawing class, she remembers her father, whom she often watched painting: "In my old school, I never managed to draw cubes and apples and walnuts. (…) I remember father as he would work with the brush and the scraper blade, and I would watch him a lot working."[25] In the library, the librarian compares her to her mother: "She tells me that she knows who I am, just as if she was looking at my mother, just as if my mother was standing in front of her, but of course, I also look like me father too."[26] The metaphor of purification and liberation[27] is also present, through the main character's speaking out as a narrative technique.

For the religious person, neither space nor time are homogenous: there are sacred periods, the periods of holidays, and there are profane time intervals. Rites help us transition from one to another. Sacred time is saturated with existence, real time, when something really "happens": "by its very nature sacred time is reversible in the sense that properly speaking it is a primordial mythical time made present."[28] The religious person's relationship to time is defined by their longing for existence, they flee the present, which is but a momentary transition: the religious man "refuses to live solely in what, in modem terms, is called the historical present; he attempts to regain a sacred time that, from one point of view, can be homologized to eternity."[29]

The sacred time is the time of the origin, the man strives to get in its closeness. He attempts to be rejuvenated through returning to the original time: "Since the sacred and strong time is

[23] „Meglöki a deszkát, a gyűrűje nekikoppan az asztal szélén átnyúló alsó faperemnek, hullám fut végig tőle a liszten, az arcok eltűnnek, a liszt megint sima. Nagymama azt mondja, tudjam meg, hogy felejteni könnyű. Lehet, hogy azt hiszem, hogy én soha semmit se fogok elfelejteni, mindig és mindenre emlékezni fogok, de nem így lesz. Még a legfontosabb dolgokat is el lehet felejteni, a legjobb dolgokat és a legrosszabb dolgokat, a legnagyobb fájdalmat és a legnagyobb örömöt, mindent, mindent. A szemembe néz, azt mondja, a felejtés olyan, mint egy átok, amelyik ott ül mindenkinek a vállán, az enyémen is, az övén is, csak az övén már sokkal súlyosabban" (Dragomán, 77.)
[24] Kolozsi 2015.
[25] „A régi iskolámban nem sikerült soha lerajzolni a kockákat meg az almákat meg a diókat. (...) Apa jut eszembe, ahogy az ecsettel és a vakarókéssel dolgozott, hogy milyen sokat néztem munka közben (...)" (Dragomán, 159.)
[26] „(...) azt mondja, tudja, ki vagyok, ahogy meglátott, rögtön tudta, ezer közül is megismerne, pont mintha anyámat látná, pont mintha ő állna előtte, és persze apámra is hasonlítok (...)" (Dragomán, 173.)
[27] Kolozsi 2015.
[28] Mircea Eliade: *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*. 68.
[29] Eliade, 71.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

the time of origins, the stupendous instant in which a reality was created, was for the first time fully manifested, man will seek periodically to return to that original time. This ritual reactualizing of the illud tempus in which the first epiphany of a reality occurred is the basis for all sacred calendars; the festival is not merely the commemoration of a mythical (and hence religious) event; it reactualizes the event."[30]

The sweeping character of the experiences signal the constant formation of Emma's identity and freedom.[31] The teachers' opinions about freedom and responsibility are expressed in the art teacher's monologue:

"He personally risked his life to stop stupid people from giving everyone stupid orders, but if we wanted to be stupid intentionally, then just go for it. Then we deserve to have them sit on our necks again, and if the old system returns, it would be on us. It would be our own fault."[32]

Krisztina's story, the first love:

"I remember Iván's face, the way he smiled when Krisztina pulled him in the water, I knew he would never be mine. So be it. Let him be Krisztina's."[33] Péter: "I'm thinking about Péter while doing the dishes, I can't not think about him. (…) He tells me that first love is always painful. Painful and hard, but that's what makes it beautiful. He asks me, is this a serious boy? Maybe, I tell him nodding."[34]

The experience of menstruation:

"In the dawn, Grandma catches me trying to clean the sheet and my sleeping gown. The sheet is bloody, the sleeping gown is bloody. I bled on them. I am very ashamed. I scrub them with the washing soap in vain, I thrash them against the side of the bathing tub in vain, the blood won't come out. (…) It's not deep red anymore, but it's become larges, like a red bird with spread wings. (…) After breakfast, Grandma tells me she's proud of me, because I've become a big girl."[35]

Emma needs strong experiences to make her mature.

---

[30] Eliade, 81.

[31] Malek Ízisz: *A múlt fogságában – Dragomán György: Máglya.*

[32] „Ő személy szerint azért kockáztatta az életét, hogy ne hülyék parancsoljanak mindenkinek hülyeségeket, de ha mi magunktól akarunk hülyék lenni, akkor úgy kell nekünk. Akkor megérdemeljük majd, hogy megint a nyakunkba üljenek, és ha megint az lesz itt, ami régen volt, azt magunknak köszönhetjük. A mi hibánk lesz" (Dragomán, 368.)

[33] „Iván arca jut eszembe, ahogy mosolygott, amikor Krisztina berántotta a vízbe, tudom, hogy soha nem lesz az enyém. Akkor nem is kell. Legyen a Krisztináé" (Dragomán, 270.)

[34] Péter: „Mosogatás közben Péterre gondolok, nem tudok nem rá gondolni. (...) Azt mondja, tudjam meg, az igazi szerelem, az mindig fájdalmas. Fájdalmas is, nehéz is, de pont attól szép. Azt kérdezi, ez most egy komolyabb fiú? Lehet, mondom, bólintok (...)" (Dragomán, 285.)

[35] „Nagymama rajtakap hajnalban, amikor megpróbálom kimosni a lepedőt és a hálóingemet. A hálóing véres,a lepedő is véres. Én véreztem össze. Nagyon szégyellem. Hiába dörzsölöm mosószappannal, hiába csapkodom a kád széléhez, a vérfolt nem jön ki. (...) Már nem olyan mélyvörös, de nagyobb lett, olyan, mint egy kiterjesztett szárnyú piros madár. (...) Reggeli után Nagymama azt mondja, büszke rám, hogy már nagylány vagyok (...)" (Dragomán, 111.)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Space

Mythical space is basically organized by two systems: the transcendental belief system and the child's perspective, through which the author shows the events of the past and the strand of events in the novel.

The essence of magic realism is the presence of the transcendental belief system, which is created by the opposition of the sacred and the profane space. Mircea Eliade analyses the nature of the sacred and the profane space in his work *The Sacred and the Profane*, and also, the mythicising power of the opposition of these two existential situations. For the non-religious man, every space is homogeneous, in contrast, the saint, sacred space is nonhomogeneous, it has additional meanings. Eliade gives the example of the threshold of the church and the house: the door leading into the church interrupts the continuity of space, the upward threshold between the two locations indicates the gap between profane and religious, these two existences, and the passing of the frontier is associated with rituals. Every sacred space is related to a hierophany (something becoming sacred, the manifestation of the sacred). The sacred enters the profane existence, it cracks the profane space, and hence, by making its "ceiling" open, it consecrates it. The sanctity of the space is usually signalled: "(…) the sign, fraught with religious meaning, introduces an absolute element and puts an end to relativity and confusion. Something that does not belong to this world has manifested itself apodictically and in so doing has indicated an orientation or determined a course of conduct."[36]

In Dragomán's story, the magical code is represented by the Grandmother, whose person is defined solely bysuperstitions and beliefs. The Grandmother sees the dead, she bodes, she makes a golem, she senses and causes things opposing the everyday reality. "I look up on his face, on Grandma's finger marks. His face is scary, I want to let go of his arm, but I don't dare. (…) This is just a clay man; his name is Bone-of-the-Earth. He will be our servant, he will live in the wood shed, we summoned him to protect us."[37] According to the critics, this makes her anincreasingly unilateral character. We know nothing of the Grandmother's social embedding, about her relationships besides her granddaughter, she appears as being outside of society. By the end of the novel we find out that she "snitched" in the past regime. These rituals usually serve remembrance on one hand, and on the other, they try to find some kind of solution or answer for the questions. The beliefs and superstitions are inherited from the ancient and folkloric Hungarian culture, they are relics, with a function to express identity in many 20th-century and contemporary literary products.[38] The existence of magical elements is not questioned or explained, just accepted naturally by the characters.

[36] Eliade, 27.
[37] „Felnézek az arcára, Nagymama ujjainak a nyomára. Az arc félelmetes, el akarom engedni a karját, de nem merem. (...) Ez csak egy agyagember, úgy hívják, Földcsontja. A szolgánk lesz,a fáskamrában fog lakni, azért hívtuk, hogy vigyázzon ránk" (Dragomán, 335.)
[38] Keszeg Vilmos: *Hiedelmek, narratívumok, stratégiák*; Czégényi Dóra Andrea: *Az „árnyék nélküli" hiedelem. Fogalomtörténeti áttekintés*. 1–45.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

The aim of the religious man is to live in the sacred. This need leads him to form orientation techniques that basically serve the creation of the sacred space.[39] To the religious man, the habitat is a happening saturated with existence, guaranteed by the deities: "(…) habitation always undergoes a process of sanctification, because it constitutes an imago mundi and the world is a divine creation."[40]

The initiation, the death, the mythical ecstasy, absolute knowledge and belief symbolize the transition from one existence to the other. Hence, we can interpret the novel as an initiation story, the function of the rites can be initiation into real life. E.g. Grandmother teaches various things to Emma to prepare her to get along on her own after Grandmother passes away. Emma often notes that she does something the same way her Grandmother used to do it, as she gradually learns the rules of the adult world:

"I know everything Grandma used to know, I know everything about everybody, or at least I can lie to myself that I do. I know that if I want, I could just pull the hairpin out of my hair and shove it through my palm, then I can put my palm on my heart and wish for Diszkosz Gyurka's heart to stop. I know that if I want (…) them all to fall to their knees and apologize for what they've done."[41]

The elements of the space are incomplete, the description of the environment is harsh:

"The train passes by a huge plant, in the background, a block is built, among the buildings, the cranes still stand, and behind the windows, as if huge fires were burning. Grandma looks out, she says this is the new iron foundry block. (…) It's cold outside, with only one streetlamp lit, where the overpass goes between the rails. It's hard to pull the suitcase up on the slippery iron stairs, Grandma helps me. As we arrive on the top, I look through the wailing. The train station is huge, goods trains are station on fifteen or more tracks. (…) We pass through the station, on the giant clock above the exit, the hands are missing, before exiting, I peek on my new watch, it's midnight in seven minutes."[42]

The emphasis is on the actions, reactions of the characters:

"(…) She puts her arms around me, I want to say I'm not sleepy, but before I could speak, I feel that I actually am, I shut my eyes, I put my head on Grandma's nutria fur collar, my nostrils

[39] Eliade, 27.
[40] Eliade, 52.
[41] „Tudok mindent, amit Nagymama tudott, tudok mindent mindenkiről, vagy legalábbis azt tudom hazudni magamnak. Tudom, hogy ha akarom, kikaphatom a hajtűt a hajaból, és átdöfhetem a tenyeremet, és a tenyerem aztán a szívemre szoríthatom, és azt kívánhatom, hogy Diszkosz Gyurka szíve álljon meg. Tudom, hogy ha akarom, (...) hogy mind térdre rogyjanak és úgy kérjenek bocsánatot azért, amit tesznek" (Dragomán, 442.)
[42] „A vonat egy nagy gyártelep mellett megy el, mögötte a dombon épülő blokknegyed, a blokkok között még ott állnak a toronydaruk, de az ablakok mögött mintha nagy tüzek lobognának. Nagymama kinéz, azt mondja, ez az új vasgyári negyed (...). Hideg van, a peronon csak egy lámpa ég, ahol a felüljáró átvezet a sínek között. A bőröndöt nehéz felcipelni a síkos vaslépcsőn, Nagymama segít. Ahogy felérünk, átnézek a rácsokon. Az állomás nagyon nagy, tizenöt vagy még annál is több vágányon állnak rajta a tehervonatok. (...) Átmegyünk a pályaudvar épületén, a kijárat fölött a nagy óráról hiányoznak a mutatók, mielőtt kilépünk, az új órámra nézek, látom, hogy hét perc múlva lesz éjfél" (Dragomán, 37.)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

are filled with the fur's smell. Mother's old coat pops into my head, which she has never worn, I remember a word: naphthalene. I go to sleep with this word on my tongue."[43]

The presence of the motifs, which form a motif network in the novel, allows the creation of the magical space. The recurrent *ants, flour, drawing, running, trees, foxes* and the *bonfire* are important metaphors of the text. The *fox*, appearing on the cover, has a central role in the novel, the foxes, released from their cages, symbolize people freed from dictatorship.

Another device of mythicising is the child narrator, whose bitter experience, the loss of her parents defines the entire rest of the novel, everything is correlated to this, even the time of the story is measured compared to this. The child that gradually marvels on the world and its meretriciousness, symbolizes a writer generation that lived through the everyday life during the dictatorship in the 1970s and '80s as children in Eastern Europe.

The motifs that appear in the novel are interpreted by the child through her own world view, as a constant absence of the parents, the roles determined to replace them, the familiar, social and collective system lies, physical aggression, vulnerability, the fear it causes and also, interdependence, or even resignation.

BIBLIOGRAPHY:

APPADURAI, Arjun
2001 A lokalitás teremtése. Transl. Szelják György–Árendás Zsuzsa. Regio 3. 3-32.

AUGÉ, Marc
1992 Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité. Seuil, Paris.

BACZKO, Bronislaw
1984 Les Imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs. Payot, Paris.

CASTORIARDIS, Cornelius
1975 L'istitution imaginaire de la société. Edition de Seuil, Paris.

CZÉGÉNYI Dóra Andrea
2012 Az „árnyék nélküli" hiedelem. Fogalomtörténeti áttekintés.
http://eda.eme.ro/bitstream/handle/10598/26326/EM_2012_4__001_Czegenyi_Dora_Andrea-Az_arnyek_nelkuli_hiedelem.pdf?sequence=3., Downloaded: April 29, 2016.

DRAGOMÁN György

[43] „(...) átkarolja a vállam, mondani akarom, hogy nem vagyok álmos, de mire megszólalnék, azt érzem, hogy de igen, lecsukódik a szemem, Nagymama nutriaprém gallérjára hajtom a fejem, az orrom megtelik a szőrme szagával. Anya régi bundája jut eszembe, amelyiket soha nem vett fel, az a szó jut eszembe, hogy naftalin. Ezzel a szóval a nyelvemen alszol el" (Dragomán, 38.)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

2014 Máglya. Magvető kiadó, Budapest.

FEISCHMIDT Margit
2005 A magyar nacionalizmus autenticitásdiskurzusainak szimbolikus térfoglalása Erdélyben. In FEISCHMIDT Margit (ed.): Erdély-(de)konstrukciók. Budapest-Pécs, Néprajzi Múzeum,

GYESKÓ Ágnes
S. a. Dragomán György – Máglya. Oktatási segédanyag, http://www.aegondij.hu/edukacio/oravazlatok/dragoman-gyorgy-maglya-oravazlat

GYÖRGY Péter
2013 Állatkert Kolozsváron – Képzelt Erdély. Magvető Kiadó, Budapest.

HARTOG, François
2006 A történetiség rendjei – Prezentizmus és időtapasztalat. L'Harmattan – Atelier, Budapest.

KALIFA, Dominique
2013 Les bas-fonds. Histoire d'une imaginaire. Seuil, Paris.

KESZEG Vilmos
2013 Hiedelmek, narratívumok, stratégiák. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár.

KOLOZSI Orsolya
2015 Az átmenet(ek) nehézségei (Dragomán György: Máglya című regényéről). Kalligram folyóirat, http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/2015/XXIV.-evf.-2015.-majus/Az-atmenet-ek-nehezsegei-Dragoman-Gyoergy-Maglya-cimu-regenyerol, Downloaded: 29 April, 2016.

LAHLOU, Saadi – ABRIC, Jean-Claude
2011 What are the „elements" of social representations? Papers on Social Representations. (20) 1–10.

MALEK Ízisz
2014 A múlt fogságában – Dragomán György: Máglya, http://ujnautilus.info/mult-fogsagaban-dragoman-gyorgy-maglya. Downloaded: 29 April, 2016.

Mircea ELIADE
1959 The Sacred and the Profane. The Nature of Religion. Translated from the French by Willard R. Trask. New York, Harcourt, Brace & World.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

MOSCOVICI, Serge
2002 Theory of social representations (Társadalomlélektan). Osiris kiadó, Budapest.

NÉMETH Zoltán
2014 Mágikus realizmus a magyar irodalomban (Tér, idő, név és posztmodernizmus). Magyar Lettre Inernationale, 94. Source: http://epa.oszk.hu/00000/00012/00078/pdf/EPA00012_lettre_2014_94_64-76.pdf. Downloaded: 23 April, 2016.

PITKIN, Hanna
1967 The Concept of Representation. University of California Press, Berkeley–Los Angeles.

RICOEUR, Paul
1998 Critique and Conviction. Columbia University Press, New York.

TAYLOR, Charles
2004 Modern Social Imaginaries. Duke Univeristy Press, Durham–London.

TERESTÉNYI Tamás
1992 Szövegelméleti tézisek. (A reprezentáció, a kommunikatív cselekvés és az informativitás szempontjai szövegek vizsgálatában.). Szemiotikai szövegtan. (4) 7–33.

VALASKIVI, Katja – SUMILAIA, Johanna
2014 Circulating Social Imagineries. Theoretical and Methodological Reflections. European Journal of Cultural Studies. (17) 229–243.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

ANOTHER KAFKA

Elena Botezatu (Drug)
PhD Student, "Transilvania" University of Brașov

Abstract: This article is focused on one of Kafka's novel ' America', an unfinished novel to which he dedicated many years. If in 'Castle' the world is representative for decay, 'America' is an unfinished book that reveals another world, Kafka is now connected to street life and he feels its humor. It is the most mysterious book written by Kafka, not only because it is not finished, but very important is that the novel brings onto the surface a different meaning of life, the author has a different vision. 'America' is a novel with a visible and a very direct social theme, the characters are more interested about their social stability than about their freedom. The originality of the novel and what sets it apart from other Kafka's works is given by Karl's optimism, despite his life experienced as Negro, he seems to have a chance to achieve his social balance.

Keywords: America, social balance, civilization, hope, continuity.

Franz Kafka este un scriitor de origine iudaică, s-a născut la Praga pe data de 3 iulie a anului 1883. Deşi de origine evreu, limba sa maternă a fost germana, în acel timp, limba oficială a ţării. La Praga, în mijlocul poporului ceh trăiau 25000 de germani, care ocupau posturile de conducere ale statului. Trăind la Prga, capitala regatului boem considerată un adevărat barometru istoric al Imperiului Habsburgic sau placa turnantă a Europei, „Opera lui Kafka- spune un commentator- a izvorât din Praga; ea nu putea să vadă lumina zilei decît la Praga care a marcat-o adânc; ea e pătrunsă, impregnată de Praga."(Enescu, 1968:28) Pe parcursul vieţii sale Kafka a pendulat între familia evreiască, poporul ceh şi limba germană, el nu s-a integrat total epocii şi mediului său, păstrând o poziţie limitrofă pe care a reuşit să o exprime intr-un mod artistic in operele sale. Conştiinţa sa sfâşiată de aspiraţii neîmplinite, de întrebări zadarnice, de dăruiri fără răspuns va fi dublată de cea a personajelor sale care se află intr-o continuuă căutare de răspunsuri, de definire a existenţei lor apăsată de normele socialului şi a societății dominată de o birocraţie nedreaptă.

A avut debutul literar în anul 1909, publicând primele sale schiţe in revista *Hyperion.* Opera sa literară este vastă, dar numele lui Kafka a rămas în atenţia literaţilor şi a cititorilor, in special datorită operelor publicate postum. Acest merit se datorează lui Max Brod, prietenul lui Kafka, deoarece el nu respectă dorinţa autorului de a-i arde manuscrisele după moarte, ci dimpotrivă i le publică. Aceste opere dintre care amintim *Procesul* (1925), *Castelul* (1926), *America* (1927), sunt de o expresivitate artistică originală. Elemente de suprarealism se îmbină cu o formă de exprimare proprie expresionismului, ceea ce îi determină pe critici să îl considere pe Kafka unul dintre cei mai importanţi scriitori ai secolului XX. Richard A. Posner susţine că

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

acest autor reprezintă pentru secolul XX ceea ce a fost Dante pentru secolul XIV, numindu-l una dintre zeităţile culturii moderne. [1]

Subiectul lucrării are în centru romanul căruia Kafka i-a dedicat cei mai mulţi ani, dintre toate scrierile sale. În timp ce lucra la roman, autorul avea de gând să-l numească *Der Verschollene* (*Omul dispărut*). El a publicat doar primul capitol, *Fochistul*, în timpul vieţii, în anul 1913 şi doar primele şase capitole poartă numele alese de el. Romanul va fi publicat de Max Brod abia in anul 1927. În prefaţa romanului Alina Purcaru subliniază faptul ca aici, Kafka pare a fi diferit faţă de cel pe care îl putem descoperi în *Castelul*. Dacă în *Castelul* lumea prezentată este una a decăderii şi a crepusculului, *America* e o carte neterminată care dezvăluie un Kafka racordat la viaţa şi la umorul străzii. Este cel mai misterios roman al autorului nu pentru că a rămas neterminat, ci pentru că aici putem descoperi un alt fel de a privi şi de a înţelege lumea.

Voi încerca să reliefez prin ce se diferenţiază acest roman de celelate scrieri kafkiene şi voi avea în vedere spaţiul în care se petrece acţiunea, tema abordată şi felul în care sunt construite personajele şi dacă acestea înregistrează o evoluţie în timpul epocii.

În primul rând, voi avea în vedere titlul romanului, *America*. Pornind de la acesta, ţin să menţionez faptul că autorul a fost preocupat dintotdeauna de lumea Americii pe care o considera superioară vieţii şi societăţii din Europa. [2]Chiar el mărturiseşte acest lucru. În redactarea romanului David Coperfied i-ar fi sevit drept sursă de inspiraţie, la fel şi scrierile lui Dickens l-au preocupat intens pe parcursul elaborării romanului.

Punctul de noutate pe care îl aduce acest roman rezidă în primul rând, spune Radu Enescu, în faptul că *America* este unicul roman kafkian a cărui acţiune se poate localiza în timp, în preajma anului 1911[3]. Kafka a văzut în America o ţară gigantică, aici totul pare exagerat. Încă din prima parte a romanului putem observa că lumea Americii pare a fi una bine organizată, şi aici mă refer la o lume tehnicizată, mecanizată. Datele şi cifrele sunt mereu prezente. Unchiul lui Karl are o casă uriaşă în care se pot găsi zece birouri. Propriul său birou e prezentat ca o jucărie complicată cu o suta de sertare, pe care neexperimentatul Karl nu ştie cum să o folosească. Senzaţia de mecanic este oferită în continuare de infernala circulaţie, străzile în formă de stea, hotelurile uriaşe, telefoniştii care sunt dezumanizaţi fiind prezentaţi ca nişte roboţi, activitatea de liftier constă doar într-o simplă apăsare de buton, cei care lucrează la recepţia hotelului sunt ca nişte maşini ce oferă informaţii stricte oamenilor într-un ritm la fel de mecanic. Lumea Americii este descrisă ca fiind prinsă în procesul acţiunii civilizatoare, ultratehnicizată, din care decorul natural a dispărut cu desăvârşire. Oamenii sunt pe punctul de

[1]Whether or not one agrees with W.A. Auden that kafka is to the twentieth century what Dante was to the fourteenth, he is one of the deities of modern culture.' Richard A Posner- The ethical significance of free choice, A replay to professor West

[2]Universităţile americane sunt incomparabil mai bune decât cele din Europa."(Kafka, 1995:15)

[3]„Pornind de la afirmaţia eroului principal că hotelul Bătrâna gâscă de aur din praga la care bucătăreasa şefă îi spune că a lucrat odinioară, a fost demolat cu doi ani în urmă, Hermsdorf fixează, pe baza textului, data acţiunii în 1911, acelaşi an când scriitorul îşi elaborează romanul."(Enescu,1968:.85)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

a deveni părţi fără suflet ale maşinăriilor. Kafka reuşeşte foarte bine să surprindă demonia civilizaţiei mecanice care este un mit şi o temă modernă a operei sale. Acest efect al civilizaţiei americane este bine reflectat în felul în care se dezvoltă protagonistul, Karl. Dacă la început el susţine în roman că „Primele zile ale unui European în America se pot compara cu o naştere”(p.30), datorită unei noi panorame a lumii pe care el o cunoaşte acum pentru prima dată, spre final, efectul dezumanizator îl va marca şi pe el.

Două dintre temele fundamentale pe care Graudy le observă în opera lui Kafka sunt prezente şi în acest roman iar ele sunt cea a căutării si a neîmplinirii. Atât căutarea cât şi neîmplinirea sunt teme desprinse din ceea ce presupune tema socialului. *America* e romanul în care adresa socială e vizibilă la modul cel mai concret şi direct. Personajul principal, Karl Rossman, este un tânăr dintr-o respectabilă familie de evrei din Praga, care e trimis de familia sa în America pentru a scăpa de ruşinea de a fi fost compromis şi sedus de o slujnică pe care a lasat-o însărcinată. Deşi el va fi aşteptat de unchiul său Jakob, eveniment nesperat pentru tânărul Karl a cărui siţuaţie financiară suferă schimbări de mari proporţii, vom vedea că impulsionat de dorinţa căutării şi de dorinţa de a cunoaşte cât mai mult noua lume în care se află aruncat, va ieşi de sub protecţia acestuia şi va avea de întâmpinat numeroase situaţii dificile în urma cărora el nu reuşeşte să se împlinească.

Aşa cum am menţionat, o primă căutare a unei experienţe noi este reprezentată de plecarea din New York, la casa domnului Pollunder. Aceasta alegere a lui Karl a presupus ieşirea de sub tutela unchiului său bogat care prin intermediul unei scrisori date lui Green îşi ia adio de la nepotul său. Scurta şedere în casa lui Pollunder poate fi o metaforă care ilustrează destinul tipic al străinului care încearcă să înţeleagă şi să se acomodeze cu noua şi variata şi necunoscuta lume a Americii. Rătăcirea lui Karl pe culoarele neiluminate a casei care se afla în construcţie, la fel cum în plin process al dezvoltării tehnice se afla societatea americană, devine simbolică pentru destinul care îl aşteaptă pe Karl Rossman după ce va fi aruncat în vâltoarea străzii la ordinal domnului Green, mesagerul unchiului Jakob. De aici seria căutărilor va continua, dar scopul lor nu va mai fi curiozitatea cunoaşterii altor oameni sau altor lumi, ci vor viza împlinirea pe plan social. Eroul kafkian incepe să fie interesat de aspecte practice, fiind aruncat în cotidian fără protectia părinţilor sau a unchiului, profesia ajunge să fie singura dimensiune a vieţii sale. Însoţit de Robinson şi de Delamarche, Karl incercă să găsescăceva de lucru pentru a avea asigurat un echilibru social. Se pare că personajul este mai interest de echilibru, de stabilitate decât de libertate. Probabil de aceea acceptă cu atâta uşurinţă slujba de liftier la Hotelul Occidental, în ciuda atenţionărilor că aceasta este o muncă solicitantă care presupune corectitidine, un program fix şi un comportamnet care nu-i permite să încalce limitele de ordine interioară ale hotelului. Mai simplu spus, este o slujbă care îl privează de libertate. Dar din căte am observat Karl nu are dorinţa irezistibilă de libertate. Acelaşi lucru este vizibil şi la Robinson care este tratat ca un sclav în casa Brundelei, refuză să-l părăsească pe Delamarche, mulţumindu-se cu umilul confort oferit de refugiul din balcon şi de resturile de mâncare ascunse sub fotoliu.

Reîntorcându-mă la tema echilibrului, ţin să menţionez faptul că acest roman pleacă de fapt de la un dezechilibru, care se creează între protagonist şi lume (evenimentul cu slujnica) şi

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

care determină plecarea eroului de acasă şi restaurarea unei alte forme de echilibru. Din nefericire, lumea pare a nu mai oferi soluţii problemelor şi acestea rămân fără răspuns. Speranţele personajelor sunt spulberate. Rossman reuşeşte pentru o perioadă să adere la acestă stare de stabilitate datorită slujbei de liftier, pe care o practică cu responsabilitate şi datorită relaţiilor de prietenie cu Teresa şi cu bucătăreasa şefă, femei care îl au în grijă pe tânăr şi care îl simpatizează. Robinson, prin apariţia sa la hotel, parcă regizată, va fi cel care îi va nărui acest echilibru. În acest moment, protagonistul are ocazia de a vedea absurditatea oamenilor alături de care a lucrat. Atât ospătarul şef, dar mai ales portarul, îl uimesc prin violenţa şi lipsa lor de umanitate, reprezentativă este scena în care portarul profită de funcţia pe care o ocupă şi de discreţia oferită de pereţii cabinei acoperiţi de o draperie groasă şi nu ezită în a-l maltrata fizic pe Karl, ca şi când pierderea slujbei nu ar fi fost suficientă. Efectul demonic al procesului civilizator şi lupta acerbă pentru păstrarea unei slujbe îi transformă pe aceştia în adevăraţi monştri sau roboţi, care au ca singur crez respectarea strictă a regulamentului, chiar exacerbarea acestuia.

Alături de temele amintite de Grauday, Radu Enescu aduce în atenţie şi tema singurătăţii. Dacă în *Castelul* K lupta pentru un post şi spera ca prin căsătorie să reuşească să se integreze şi să depăşească statutul de străin în lumea în care intrase, liftierul Karl Rossman doreşte şi el să prindă rădăcini în această lume dar nu simte nevoia unei companii. Mai mult de atât, el nu dorea să fie integrat în orice fel de comunitate. Avea repulsie faţă de reprezentanţii exploatării. Singura sa tendinţa de apropiere faţă de o persoană anume este ilustrată în primul capitol al romanului, când îl cunoaşte pe fochist. Nu numai că il simpatizează pe acesta şi îl apăra împotriva căpitanului vaporului, dar doreşte să rămână în compania lui. Această atitudine poate fi vazută ca una instinctuală şi naivă, deoarece el era doar un copil de 16 ani, neiniţiat. Fiind lipsit de protecţia familiei, el vede în fochist un prim sprijin, un om ocrotitor capabil să-i ofere primele sfaturi utile pentru a supravieţui în noua lume în care , fără voia lui, păşise.[4]Această dorinţă de a se afla în compania cuiva se atenuează în timp şi dispare după ce el cunoaşte adevărata faţă a oamenilor, motiv pentru care el se îndepărteaza de Robinson şi de Delamrche şi mai apoi încearcă să fugă din casa Brundelei.

Deşi romanul nu este încheiat, el aduce o lumină asupra destinului lui Karl. Viaţa lui Rossman peste ocean nu este doar povestea dezvoltării unui tânăr neiniţiat, aflat în luptă cu impedimentele şi vicisitudinile vieţi. La un moment dat, protagonistul pare a suferi o decădere la niveluri umane tot mai joase (experienţa din casa Brundelei, fuga ruşinoasă de la hotel, fuga de polţie), dar el este salvat în mod aproape magic prin găsirea unei noi slujbe la teatrul din Oklahoma. Nota de originalitate a romanului şi ceea ce il diferenţiază de celelalte opere kafkiene este dată de optimismul pe care încă il mai are Karl în ciuda întâmplărilor trăite. Sub numele de Negro, el pare să mai aibă o şansă şi asta nu pentru că lumea în care trăieşte va deveni corectă ci pentru că el are speranţa că intr-un fel sau altul va ieşi din orice problemă. *America*

[4]Trebuie să te aperi, să spui da sau nu, altminteri oamenii nu au de unde să cunoască adevărul adevărat. Promite-mi că ai să-mi asculţi sfatul, pentru că, spre marele meu regret, presupun că de acum încolo n-am să te mai pot ajuta. Karl începu să plângă; îşi lipi de obraz mâna crăpată aproape inertă a fochistului, şi o acoperi cu sărutări ca pe o comoară de care, iată se despărţea.'' (Kafka, 1995:38)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

este primul roman al lui Kafka care are un sfârşit mai fericit, ,,a semi-happy-ending", cum bine spune Jean Calligan, deoarece eroul mai primeşte o şansă de a atinge echilibrul social şi totodată este primul roman kafkian în care este conturată imaginea muncitorului (*Fochistul*).

Epica lui Kafka are tendinţa de a se ocupa de condiţia omului, de justificarea sa socială şi a pozitiei sale cosmice şi eterne. Este un autor sensibil la tot ceea ce este negativ în realitatea epocii sale şi are extraordinara capacitate de a exprima toate aceste lipsuri în operele sale. De exemplu, lupta acerbă a personajului K de a ajunge la Castel pare a fi una sisifiă, lumea de acolo este una deconcertată, lipsită de repere utile dar mai ales se dovedeşte a fi lipsită de centru. Toate aceste lipsuri îl plasează pe personaj într-un fel de labirint fără ieşire, într-un labirint al absurdului. Această metaforă a labirintului poate fi aplicată şi pe structura romanului America şi am putea spune că aici labirintul are o ieşire şi asta ar coincide cu stabilitatea socială a personajului. *America* este un roman care are în centru lupta în condiţii precare pentru un anumit statut social. Această temă este una predilectă universului kafkian dar aici devine unică datorită infiltrării unei mici stări de optimism. ,,Printre opere macabre, demonice, deznădăjduite, se iveşte brusc o bucată mai senină şi mai luminoasă."(Enescu 1968:53)

Mottoul[5]prin care Radu Enescu îsi începe analiza asupra lui Kafka îl consider reprezentativ pentru romanul *America* deoarece subliniază ambiguitatea oferită de faptul că romanul a fost neterminat şi trimite la o posibilă continuitate a exeperienţelor lui Karl Rossman. Aceste experienţe pot fi nelimitate, deoarece dialogul dintre destrămarea echilibrului şi restabilirea acestuia ar fi putut constitui subiectul a mai multor pagini de roman.

BIBLIOGRAPHY

Jean Colligon- Kafka's humour, Yale French Studies, No.16 Foray Through Existentialism
Richard. A. Posner, The ethical significance of free choice: A reply to professor West Harvard Low Review, Vol. 99, No7., may 1986
Radu Enescu- Franz Kafka, Editura pentru literatură universală, Bucuresti 1968
Franz Kafka, America, Ed. RAO, Bucureşti 1995

5 ,,Destinul si poate măreţia acestei opere este de a oferi totul şi de a nu confirma nimic."
Albert Camus

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

PRIVILEGED TOPOS OF CULTURAL BECOMING OF ALEXANDRU PALEOLOGU

Ioana Mihu
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: Lucrarea de față își propune să prezinte câteva dintre principalele toposuri care au avut un rol aparte în formarea intelectualului Alexandru Paleologu. Motivarea care stă la baza abordării acestei tematici este reprezentată de dorința de a trece sub filtrul observației impactul pe care ambianța în care se formează o entitate culturală are un rol hotărâtor asupra destinului său. De asemenea, dorim să vedem care sunt acele locuri de proveniență aristocratică (moșii boierești,case, localuri ale vremii) care au contribuit considerabil și constant la dezvoltarea apetenței lui Paleologu pentru cultura elitară. Totodată, vom analiza și momentele care ofereau prilejuri de petrecere a timpului liber în medii cu desăvârșire culturale, aruncând o privire succintă și asupra activităților pe care aristocrația socială și culturală a vremii le intreprindea în cadrul acestor momente.

Keywords: cultură, toposuri, Paleologu, moșii, aristocrație.

O mare parte din fascinația lui Alexandru Paleologu pentru universul aristocratic, din care se revendică, se datorează timpului petrecut în diferite locații și locuințe cu încărcătură cultural-istorică. Stilul de viață boieresc, caracterizat prin organizarea de baluri strălucitoare și întâlniri revelatoare, îl însoțește pe Alexandru Paleologu de-a lungul întregii sale existențe, marcându-i predilecția pentru petrecerea unui timp de calitate cu oameni de primă clasă într-un cadru marcat de semnificații arhaice și aristocratice. Cu toate că a locuit multă vreme într-o casă situată în vecinătatea Pieței Rosetti, din București, locuința unde a venit pe lume și Alexandru, familia Paleologu s-a mutat ulterior într-o casă din strada Paleologu, aceasta fiind totodată, casa pe care copilul Paleologu avea s-o păstreze în amintire ca fiind casa părintească. Descriind casa în care a copilărit, acesta spune: „Casa noastră din str. Paleologu, construită pe timpul lui Vodă Știrbei, a fost superbă, una dintre cele mai frumoase pe care le-am văzut vreodată. În ea am locuit până în 1932. (...) Avea o grădină imensă și splendidă, în care se petreceau acțiunile domesticității, și încă o curte de intrare, *la cour d'honneur*, cu flori, o frumusețe. Pe acolo s-a trasat strada care ne poartă numele. Casa de care-ți vorbesc era fără nici un fel de confort, și asta îmi plăcea la ea. De altfel, eu cred că nu există nimic mai inconfortabil decât confortul absolut. Casa aceea o regret, în adevăr, pentru că era foarte frumoasă. Fără să aibă o arhitectură care să preia un model clasic, era o casă construită nu pentru confort, ci pentru fală, cu o intrare din lemn de esență bună de lămâi, galben, ornamentat cu migdală, nu din marmură, care e material mojicesc, pentru parveniți. (...) Casa avea uși foarte frumoase, duble, cu fronton, cu

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

geamuri, chenare pictate în stil clasicist (un fel de scene alegorice, în nuanțe de gri) și clanțe superbe. Toată lucrătura era deosebită. În antreul mare al casei se primea lume și se organizau serate și baluri. Oricum, dacă am fi apucat să trăim acolo până la venirea comuniștilor, ar fi fost un dezastru, pentru că ne-ar fi adus chiriași și casa era concepută pentru o singură familie, cu camere care corespundeau unele într-altele." Și, conchide Paleologu cu vădită emoție și admirație: „Dacă ar mai fi existat astăzi, ar fi fost, categoric, un monument destul de rar de arhitectură boierească din prima parte a secolului al XIX-lea. "[1] Această casă mare, boierească, frumoasă, i-a oferit lui Paleologu, încă din fragedă copilărie, prilejul de a porni în incursiunea cunoașterii, răsfoind și citind numeroase cărți din impresionanta bibliotecă din lemn de mahon aflată în biroul tatălui său. După ani, eseistul își amintește cu exactitate cele trei corpuri mari de bibliotecă din lemn de mahon și de superbul birou din lemn de acaju al tatălui. În anul 1932, casa a fost cumpărată de arhitectul Marcel Iancu, fiind la scurt timp, dărâmată. Familia Paleologu s-a mutat pe strada Armenească, într-o casă, pe care, conu' Alecu nu o îndrăgea deloc, dar care, conform spuselor sale, era una confortabilă.

Perioada cea mai interesantă a copilăriei lui Alexandru Paleologu nu a fost cea în care acesta a locuit la oraș, în București, ci aceea în care își petrecea vacanțele la țară, la conacele și moșiile moștenite de la strămoșii săi. Foarte frumos mărturisea Paleologu, amintindu-și de momentele din vacanțelor școlare: „Noi petreceam vacanțele nu la hotelul Rex din Mamaia și în locuri foarte costisitoare, ci la moșii, la conacele noastre, care erau frumoase, plăcute și confortabile. Casele boierești din București, Iași sau din alte orașe din țară erau case frumoase, bineînțeles, unde se puteau da niște baluri foarte reușite, dar erau modeste, nu erau ostentativ luxoase."[2] Astfel, vacanțele de vară reprezentau pentru copilul Paleologu cea mai colorată și mai plină de viață parte a anului. Reîntâlnirile cu numeroșii săi verișori și verișoare din partea mamei sale, alături de care se distra, jucându-se la una dintre moșiile familiei sale, Dumbrăveni, erau marcate de bucurie și efervescență. Își amintește Paleologu că: „Era minunat acolo, fiindcă eram foarte mulți copii, iar la masă eram cel puțin 20 de inși, dacă nu 30. Mai erau și musafiri care veneau în mod inopinat, cu câte o trăsură, cu câte o mașină. Eram foarte mulți și era mare animație. Se bea ceai pe terasă, se juca ping-pong. "[3] Cu toate că era perioada vacanței, o perioadă caracterizată prin relaxare și destindere, codul aristocratic se aplica și se respecta cu sfințenie în familia Paleologu: „Copiii luau masa separat, în sufrageria mică de lângă terasa dinspre parc. Numai că unii copii, printre care ne aflam și eu și o verișoară a mea, mai mare cu cinci ani, au obținut privilegiul de a mânca în sufrageria mare. Verișoara mea putea lua parte la conversație. Eu doar mă amuzam ascultând; pot să spun că am asistat, de mic, la acest fenomen extraordinar care este arta conversației. Prezența mea la masa celor mari fusese impusă de bunica. Ceilalți copii socoteau că e nedreaptă repartizarea aceasta, chiar dacă noi eram ceva mai mari. "[4]

---

[1] Alexandru Paleologu, *Breviar pentru păstrarea clipelor,* București, Editura Humanitas, 2012, p. 41
[2] *Ibidem*
[3] *Ibidem,* p. 46
[4] *Ibidem,* p. 47

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

O altă moșie la care familia Paleologu se retrăgea, evadând din agitația citadină, era cea de la Blânzi. Aceasta aparținea Elenei Vidrașcu, mama lui Alexandru Paleologu. Deși a petrecut momente frumoase acolo, Alexandru Paleologu mărturisește că nu-i prea face plăcere să le povestească soției și fiului său despre modul în care familia sa, mai exact, strămoșul său, a intrat în posesia acestui domeniu. Se pare că moșia a fost câștigată în 1866 la cărți, de către străbunicul eseistului, de la Manolache Conachi-Vogoride. Conacul a fost preluat cu tot ce era acolo: mobilă, obiecte, acareturi, mașină de treierat etc. Uneori, la Jockey-Clubul din Iași, se obișnuia ca miza jocurilor de noroc să fie domeniile și proprietățile participanților. Deși la aceste jocuri de noroc se pierdeau uneori domenii întregi într-o singură noapte, nu exista riscul ca acestea să intre pe mâna vreunui parvenit ori nevrednic și, mai ales, nu exista disperarea pierderii unei moșii, mărturisește Paleologu. Acestea se pierdeau și se câștigau în cadrul aceleiași lumi.

Paleologu își amintește de acest conac și de parcul care îl înconjura, ca de ceva foarte frumos, conacul reprezentând, din punctul său de vedere, acea pată de culoare locală a Moldovei de altădată. Universul moșiilor din Moldova era unul aparte, iar Alexandru Paleologu a trăit pe propria-și piele experiența de „prinț moștenitor" al acelui mic „principat" de la Blânzi, care era unică, după cum singur mărturisește: „În primii ani de viață, dar și ca adolescent, am apucat oamenii și atmosfera aceea, un stil și o lume de un pitoresc extraordinar, dispărute astăzi, când oamenii nu-și mai pot nici măcar imagina o astfel de societate: lumea moșierilor din Moldova. Erau și în Muntenia asemenea specimene, dar cu un alt stil de viață, într-un alt ritm, ceva mai balcanic, mai abraș, mai viu; la munteni, și mămăliga era pripită. Sigur că boierii se înrudeau între ei, mergeau unii la alții, cum a fost și-n cazul nostru, mama era moldoveancă și tata era muntean. "[5] Nici una dintre ulterioarele sale experiențe din capitală nu a putut egala farmecul copilăriei petrecute în Moldova. Modalitatea în care Paleologu descrie conacul de la Blânzi este una plină de admirație, presărată pe alocuri, cu accentuate nuanțe de mândrie: „Locul acela căpătase un caracter foarte voluptuos și plin de farmec. La intrarea dinspre curte erau acareturile, grajdurile, șurile, bucătăriile și locuințele personalului. Urma o grădiniță frumoasă, între toate acestea și terasa dinspre sufragerie, care avea un grilaj de fier și era podită cu scândură. Ea dădea într-un fel de pavilion octogonal, cu un acoperiș în turnuri, pe unde se intra; acolo erau un fel de tablouri, de fapt ilustrații extrase din presa de epocă, poze cu Wilhelm II, cu Bismarsk, cu Vodă Cuza și stampe care mă amuzau foarte mult. Îmi plăcea, de pildă, să mă uit la una dintre ele, care reda vizita președintelui Franței, Felix Faure, la Petersburg și primirea pe care i-o făcuse Țarul. Această terasă în unghi avea o parte unde se aflau fotoliile de paie și unde se stătea înainte de masă și se luau aperitivele. Aveam niște fotografii foarte frumoase cu bunicul, tata, mama și un unchi de-al meu cu nevasta lui, stând acolo. Terasa dădea pe un fel de hol principal, un vestibul mare. Tot acolo era așa-zisa cameră de vânătoare, unde se afla un dulap în care fuseseră așezate cândva niște puști(...) Dar mai erau încă niște săbii și niște căști cu chivere, într-o paniplie de pe timpul lui Vodă Cuza. Erau săbii de ulani. Camera de vânătoare mai prezenta pentru mine un punct de fascinație: un cap de mistreț făcut dintr-un material lucios

[5] *Ibidem*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

și fixat în perete. ”[6] Exista un vechi obicei în conacele din Moldova, și nu numai ca, într-o cameră să se adune lucrurile aduse din călătoriile din Orient. Acest obicei se păstra cu sfințenie și-n cazul conacului familiei Paleologu de la Blânzi, unde, într-o cameră, exista o colecție de obiecte orientale. Printre acestea se numărau canapele, perne, sofale, o narghilea. O altă încăpere din conac, impregnată de un farmec aparte, era biblioteca. Din amintirile lui Paleologu, ușa acesteia cu geam dădea în terasa dinspre parc. Printre cărțile extraordinare care se găseau acolo, Paleologu numește câteva: romane de aventuri de Paul de Cock sau Octave Feuillet, Balzac, Dumas. Colecții de reviste ale epocii ocupau rafturi întregi: *Le monde* și unele reviste nemțești. O colecție care îi era foarte dragă lui Paleologu era cea de reviste nemțești de caricaturi *Simplicissimus*. Caricaturile care îl amuzau teribil erau cele ale lui Bismarck, pe care l-a admirat din toată inima, așa cum l-a admirat și pe echivalentul său, contemporan lui Paleologu, Helmut Kohl care, din punctul de vedere al lui Paleologu, a reunificat Germania pe cale pașnică și pe care s-au găsit unii să-l critice.

Incursiunea amintirilor prin conac continuă cu un pavilion chinezesc, la care se putea ajunge din bibliotecă. Acesta era construit din lemn pictat, pe o movilă artificială. Acest colțișor era unul dintre preferatele lui Alexandru Paleologu, în copilărie jucându-se mult acolo, după cum singur mărturisește. Îi plăcea enorm de mult misterul pe care acest loc îl emana și se bucura de protecția acestuia ori de câte ori simțea nevoia să se retragă din grupul de copii, și să se joace singur. Pe de parte, cea mai somptuoasă încăpere din întregul conac era salonul mare. Avea parchet cu marchetărie, iar în centrul ei, trona un pian mare și frumos Steinway, la care, își amintește Paleologu, pe vremuri se găsea mereu cineva să cânte, tot felul de cucoane care făceau pe cantatricele și domni care le acompaniau. Lângă pian se găsea un raft special pentru partituri; niște oglinzi mari și frumoase, încadrate în ramuri de bronz. Pictura plafonului ilustra scene alegorice, cu Afrodita, fauni și alte personaje mitologice. În acest salon, se organizau adesea în timpurile boierești, baluri și seri dansante, la care se venea cu trăsurile, landourile sau cupeurile, prin noroaie, dar în frac și-n rochii de seară. Cu privire la modul în care decurgeau dupa-amiezile la conac, Paleologu își amintește: „După-amiezile, spre seară, se stătea pe terasa dinspre parc. Eu mă jucam în parc sau în fața terasei, unde se afla un mic bazin, în care nu mai era apă, dar care își păstrase statuia alegorică din mijloc. (...) Cei mari stăteau pe șezlonguri sau pe fotolii de paie, bunica tricotând, mama lăudând amurgul înduioșător, englezoaica citind reviste englezești. Până când se înnsera, mai citeau. Între timp, cineva, în antreu, tundea fitilele la lămpi, le aprindea și începeau să fie aduse în diverse locuri: pe terasă, în încăperi, în sufragerie. Încet-încet, începea să sporească lumina de la lămpile cu gaz și era proclamat regimul nocturn fiindcă, din cauza luminilor din casă, ți se părea și mai întuneric afară. Înceta după-amiaza. Atunci își puneau revistele și ochelarii alături, pe masă, și așteptau să reia lectura la noua lumină, până când se mergea la masă. Cam pe la momentul acela, englezoaica mă lua ca să mă spăl pe mâini. ”[7]

[6] *Ibidem*, p. 59-60
[7] *Ibidem*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Încă de mic, Paleologu a presimțit că nu avea să se bucure prea mult de minunile pe care le trăia la moșii. Întrebat fiind dacă credea că mai exista posibilitatea ca aceste conace să fie restaurate, Paleologu cu adâncă nostalgie în glas și-n suflet mărturisea: „(...)s-ar putea să se refacă unele domenii; unii și le-au recăpătat deja, inclusiv câteva conace. La noi, la Blânzi, nu mai există nimic. Nici casa, nici parcul. Absolut nimic. Oricum, stilul și amintirile de odinioară nu se mai pot recupera. Un conac boieresc trebuie să poarte amintirile a cel puțin două-trei generații. Or, tocmai asta ne-au furat comuniștii: amintirile. Au dispărut și relațiile inter-umane care creau atmosfera inconfundabilă a vieții moșierești. Mai sunt totuși băieți și fete din bune familii, care păstrează memoria strămoșilor și nu au mofturi și aroganță. ”[8]

Deși vacanțele petrecute în copilărie în mediul boieresc din Moldova i-au marcat existența, oferindu-i prilejul de a trăi momente care i-au rămas în amintire, mai târziu Alexandru Paleologu a avut locuri preferate și-n capitală, unde petrecea timp frumos. Printre acestea se numără localurile elegante ale perioadei interbelice. Câteva dintre ele erau Capșa, Continental și Athénée Palace. Aici se învârtea crema societății de atunci, marii oameni de cultură și marii artiști ai vremii. Accesul în aceste localuri, în special la Capșa, nu era la îndemâna oricui. Paleologu își amintește că pentru prima dată la Capșa fusese cu tatăl său. De asemenea, Paleologu își mai amintește cum în fața geamului dinspre Calea Victoriei stăteau așa-numiții boemi, care așteptau să vine cineva să-i invite la o cafea, pentru că ei nu aveau cu ce să și-o plătească și erau mândri de asta. Unii dintre ei erau poeți talentați, de exemplu Arthur Enășescu, Palanca. În ceea ce privește servirea și mâncarea de la Capșa, din relatările lui Paleologu ne dăm seama că se mânca bine acolo, iar servirea la mese era una impecabilă. Unul dintre ospătarii preferați ai lui Paleologu era Ambrozie, un băiat care „știa să se miște și purta bine fracul, știa să se exprime și si să propună foarte ispititor. Iar ispita se confirma. Când mergeam și era acolo, nu comandam nimic; ne aducea el ce știa că e mai bun. ”[9] Vorbind despre localurile în care își petrecea timpul, Paleologu constată că multe dintre localurile epocii nu le-a frecventat. Unele la care, însă, mergea destul de frecvent, erau Melody și Colonadele. Alexandru Paleologu a știut cum să combine șuetele nocturne cu balurile strălucitoare. Chiar dacă erau nopți în care petrecea cu băieții prin diferite locații, conu' Alecu a fost un obișnuit al balurilor. O primă regulă pe care acesta o menționează referitoare la participarea unui bal, era aceea de a fi îmbrăcat corect. „Să știi că la frac nu se poartă decât papion alb, iar la smoking, negru.”[10]

Lumea bună a epocii nu se strângea doar cu prilejul balurilor sau la cafenele, ci și la diverse ocazii, aparent banale. Printre acestea amintim prânzurile, siestele, ceaiurile. Acestea se organizau în casele boierilor care aveau în rândul personalului domni pricepuți și ceremonioși, ale căror servire era impecabilă. O masă bună, din punctul de vedere al lui Paleologu, începea cu aperitive, simple, dar bune: tartine cu icre negre și șampanie. Pe urmă, se continua cu felul de bază, printre care găsea și vestita friptură de mistreț. La ceaiuri, erau, de obicei, câteva mese pe care se aflau serviciile chinezești de ceai, plicurile de ceai de la Lipton,

[8]*Ibidem,* p. 70
[9]*Ibidem,* pp. 115-116
[10] *Ibidem*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Jackson, Earl Grey mixture, împreună cu dulcețurile, fursecurile și prăjiturelele de casă sau comandate de la Capșa. Ceaiurile aveau loc la ora 5.00 sau 6.00 după-amiaza. Potrivit descrierilor lui Al. Paleologu, la ceaiuri nu era multă lume, deoarece se căuta realizarea unei conversații agreabile și unitare, spre deosebire de mesele mari, unde se vorbea în grupuri. Existau oameni care erau căutați special, pentru că erau amuzanți și întrețineau atmosfera. Aceeași voce a unui om de spirit era urmată de râsete în stoluri. Conversațiile în cadrul ceaiurilor erau vioi. Al. Paleologu este de părere că odată cu dispariția ceaiurilor, a dispărut și arta conversației.

Considerăm că prin lucrarea de față am reușit să punem în lumină câteva dintre toposurile care au avut un rol fundamental în devenirea culturală a lui Alexandru Paleologu. Totodată, credem că scurta analiză efectuată asupra locurilor purtătoare de amintiri și esență culturală pentru Paleologu, ajută la o mai bună înțelegere a modului în care mediul poate forma un caracter cultural. Locurile în care Al. Paleologu a copilărit și s-a format ca ființă umană și îndeosebi, ca om de cultură, au fost impregnate de puternice nuanțe culturale, care nu pot fi redate în cuvinte ori reconstituiri.

BIBLIOGRAPHY

BĂDILIȚĂ, Cristian; URIAN, Tudorel, *Nostalgia Europei. Volum în onoarea lui Alexandru Paleologu*, Iași, Editura Polirom, 2003.

CIACHIR, Pavel, *Când moare o epocă*, ediție definitivă, Iași, Editura Timpul, 2009.

GEORGE, Alexandru, *Reveniri, restituiri, revizuiri*, București, Editura Cartea Românească, 1999.

PALEOLOGU, Alexandru, *Breviar pentru păstrarea clipelor*, București, Editura Humanitas, 2012.

PALEOLOGU, Alexandru, *Bunul-simț ca paradox*, București, Editura Cartea Românească, 2005.

PALEOLOGU, Alexandru, *Politețea ca armă*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000.

URIAN, Tudorel, *Viețile lui Alexandru Paleologu*, București, Editura Vremea, 2010.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

SIGNIFICANT RELATIONSHIP IN PATRICK WHITE'S THE AUNT'S STORY

Mustafa Faqe Muhamed
University of Polytechnics, Sulaymaniyah, Irak

Abstract: This article explores Theodora's spiritual odyssey by highlighting her childhood recollections and her most important relationships with the other characters such as Frank, Clarkson, and Moraitis. It also focuses on Patrick White's rationale behind emphasizing spirituality and ignoring the physical world. It underlines White's philosophical dichotomy of spiritual development as well and physical nature under scrutiny in the light of Western Philosophy.The Aunt's Story is perhaps Patrick White's most famous and detailed work of the disintegration of identity. The whole plot deals with Theodora Goodman's struggle for a free world in which she can attain truth. The Aunt's Story is primarily concerned with Theodora's attempt to attain some sort of epiphany, particularly when she yields to moments of close relationships with other characters and the landscape. However, this communion is thwarted on the grounds that it threat her spiritual world.

Keywords: physicality, spirituality, epiphany, socialized identity, external reality

1. Introduction

Theodora's spiritual odyssey coincides with the disintegration of her socialized identity, her attempt to destroy "the great monster self", her physical development (*AS* 128). It is important to point out that Theodora's childhood environment paves the way for her natural desires towards spirituality to win over her physical development. As the external level, her home in Meroe is described as a deadly place where only images of "black volcanic hill, dark pines, and dead yellow grass" along with "the volcanic ash coating the windows" can be seen. On the internal level, at home, her "monstrous mother" who is a "small, neat, hateful woman, with small, neat, buckled shoes, and many rings" engenders some dangerous apprehensions about the physical world which gradually disappears. This does not mean that Theodora lacks tendency towards enjoying the physical world. Rather, she possesses a "volcanic fire" which seems to have resulted from her mother and the deadly Meroe. This volcanic fire gradually becomes a warrior which guards her spirituality and fights any external threat. As a result, it consciously and unconsciously thwarts every significant relationship one after the other. Her sterile communion with other characters such as Frank, Clarkson, and Moraitis is a good example of White's tendency to undervalue the flesh and the body. White thwarts Theodora's collaborative effort in a number of ways the most important of which is disqualifying her relationships from any significance other than private on the grounds that they are figments of her own imagination. This does not mean that Theodora lacks a potential for a creative and

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

fruitful collaboration. Rather, the problem is with her inability to enact it (Kiernan 462). Eventually, she becomes mad and schizophrenic and ends her odyssey in a remote place without friends, family, and home.

2. Significant Relationship in Patrick White's *The Aunt's Story*

The Aunt's Story starts with Mrs. Goodman's death, Theodora's mother. This is the most important part of the novel because after her mother's death, Theodora becomes free, starts her spiritual odyssey from Meroe to France and finally to America. Mrs. Goodman plays an important role in strengthening Theodora's volcanic fire to thwart her significant relationships, and gradually banishing the physical world entirely by choosing a total emotional retreat into a schizophrenic world. Theodora's childhood is very important particularly the deadly environment of Meroe and her mother. Despite that Theodora is presented as a rather passive character who often anticipates "superior fresh acts", yet the cycle of some pivotal images throughout the novel paves the way for the reader to explore Theodora's identity (*AS* 141).

A number of scholars criticize White for squeezing too many images into a small-size novel without offering a detailed explanation of them. Thelma Herring, for instance, argues that *The Aunt's Story* fails to offer sufficient hints in order for the reader to decipher the strain of such a complex pattern of these polysemic symbols which are central in the novel (Herring 6). It is, to some extent, a legitimate criticism that the images seem to be bewildering. However, because they play an important role in connecting the fragmented parts of the novel together, it seems to be vital for the images to be polysemous.

It is true that *The Aunt's Story* is a novel which makes the reader tired taking him to a journey from past to future and back to the present. It is not like other classic works in narration, peeling off the story and putting it before the reader to consume. Therefore, White's *The Aunt's Story*, like James Joyce's *Ulysses*, demands an intelligent, indefatigable reader who can endure the protagonist's odyssey. There are several images and symbols in *The Aunt's Story* such as images of fire, volcano, bones, and hawks which offer great help in understanding the process by which White posits a dichotomy between the physical and the spiritual.

In *The Aunt's Story*, White presents his heroine and other characters with a potential for collaboration; however, he thwarts this collaboration on the grounds that it is infertile (Riemer 26). In doing so, White separates physical nature from spiritual development which, according to Western Philosophy, they complete each other and the absence of either of them makes one uncertain of the existence of external reality (Levi 339).

We mentioned that the environment of Meroe is one of the significant elements of Theodora's life which makes her ignore the physical world. From the very beginning of the novel, Theodora closely identifies herself with her home, Meroe. Images of a yellow house, the maze of the garden, the cactus trees, the dead yellow grass, the black hill and the volcanic ash are strongly attached to her life. These images create a futile environment for Theodora

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

which gradually creates a tendency in her to evade the physical enjoyment. Theodora tells us about Meroe through her childhood recollections. Meroe, where "nothing remarkable had taken place" except for playing music, roses being decayed, and the human body disguising its actual mission of love and hate," obliges her to depart from the ordinary word and create an imaginary universe instead (*AS* 60). This seems to be Patrick White's tendency towards a radical disassociation of thought and feeling.

The use of different colors is significant. Colors such as yellow and black appear in the novel every now and then. The yellow house in Meroe can be associated with Theodora's yellow skin, and the surrounding of Meroe, the black volcanic hill in particular to Theodora's black dressings:

> "She looked with caution at the yellow face of the house, at the white shells in its placid, pocked stone. Even in sunlight the hills surrounding Meroë were black. Her own shadow was rather a suspicious rag. So that from what she saw and sensed, the legendary landscape became a fact, and she could not break loose from an expanding terror." (*AS* 23)

The above description teaches so much about Theodora. We learn later in the novel that she has a yellow face which reminds us of "the yellow house". We also learn that Theodora often wears dark garments with a black hat. Similarly, "the skin of Meroë was black" and "was surrounded by a black volcanic hill" (*AS* 290). Thus, Meroë is very important to Theodora because her identity is strongly linked to it. Wherever she goes or imagines becomes another Meroë. When Mr. Goodman, for instance, tells her about a remote place in Abyssinia, Theodora immediately links it to Meroë:

> "'But at Meroë there is only a creek,' Theodora said. 'There is another Meroë,' said Father, 'a dead place, in the black country of Ethiopia.' Her hands were cold *on* the old spotted paper of the complicated books, because she could not, she did not wish to, believe in the second Meroë.
>
> 'I shall go outside now,' Theodora said. Because she wanted to escape from this dead place with the suffocating cinder breath. She looked with caution at the yellow face of the house, at the white shells in its placid, pocked stone. Even in sunlight the hills surrounding Meroë were black. Her own shadow was rather a suspicious rag. So that from what she saw and sensed, the legendary landscape became a fact, and she could not break loose from an expanding terror." (*AS* 15-16)

She is very afraid of this place because she imagines herself in that "dead place", and that is what makes her rush out. However, she finds no alternative as when she goes out she only beholds "the yellow face of the house, the white shells in its placid, pocked stone" and the "black volcanic hill" (*AS* 17). This foreshadows that wherever Theodora goes would be the same. Indeed, Meroë repeats itself throughout the novel. For instance, there is much similarity between Meroë and the Jardin Exotique and Kilvert's hut in the third part.

In the Jardin Exotique, the reader is introduced to the place through Theodora's viewpoint. She sees "paths" of the garden in the Hotel du Midi as mazy as those of Meroë:

> "Walking slowly, in her large and unfashionable hat, she began to be afraid she had

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

> returned to where she had begun, the paths of the garden were the same labyrinth, the cactus limbs the same aching stone. Only in the jardin exotique because silence had been intensified, and extraneous objects considerably reduced, thoughts would fall more loudly, and the soul, with little." (*AS* 146).

The Jardin Exotique is a second Meroë for Theodora due to the qualities it has. Even the people in the Hotel du Midi resemble those of Meroë, the way they think and their behaviors as well. The first moment she meets Mrs. Rapallo, Theodora remembers her "monstrous mother" in Meroë. Through this flashback we understand Julia, Theodora's mother who, like the dead Meroë, plays a dangerous role in engendering fear of the physical world in Theodora.

The first and most important flashback which tells almost everything about Mrs. Goodman occurs in the rose garden in Meroe where she is presented as a greedy, possessive, and destructive woman:

> "The roses drowsed and drifted under her skin. 'Theodora, I forbid you to touch the roses',said Mrs. Goodman. 'I'm not,' cried Theodora. 'Or only a little. Some of them are bad.' And they were. There was a small pale grub curled in the heart of the rose. She could not look too long at the grub-thing stirring as she opened the petals to the light. 'Horrid, beastly grub,' said Fanny, who was as pretty and as pink as roses. Theodora had not yet learnt to dispute the apparently indisputable. But she could not condemn her pale and touching grub. She could not substract it from the sum total of the garden. So, without arguing, she closed the rose." (*AS* 14)

The above flashback reveals so much about Julia and Theodora. She is very aggressive with Theodora: she prevents her from "touching the roses" which is an indication of her tyrannical nature. As an innocent child Theodora is forced to "learn [not] to dispute the indisputable". Moreover this destructive environment gradually engenders in her fear and hatred towards the external world. It obliges Theodora to create an imaginary world, as an alternative, and engross herself in her spiritual world. It teaches her that relationship with others will be problematic, and this is what makes her put an end to her relationship with Clarkson later in the novel.

Back to the Hotel Du Midi, Theodora sees her destructive mother in Mrs. Rapallo; they resemble each other because both of them are possessive and greedy. We are told in the beginning of the novel that Julia wants her daughters to marry affluent people. Apart from that, she is obsessed with dominance which can be seen early in the Chopin scene. When Theodora begins playing a nocturne by Chopin, Julia stops her and plays it herself. Angry, Theodora says, "She took possession of the piano, she possessed Chopin, they were hers while she wanted them, until she was ready to put them down." (*AS* 21). The same situation repeats itself in the Jardin Exotique. When she takes a flight with Mrs. Rapallo to somewhere in Russia to see Gloria, her daughter's ceremony, Mrs. Rapallo boastfully says, "Gloria is in audience with a most important personage, behind the Canova group, in the gallery on the right." Furthermore, Mrs. Rapallo, like Julia, wants to possess everything. This possessiveness is portrayed by the nautilus which she carries and makes it her own "property", as she says, "of course I bought it. It is mine" (*AS* 150). These scenes play a negative role in Theodora's life because she needs a peaceful place as well as somebody who can understand her spiritual quest. However, what she

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

encounters is the same Meroe and people that she wanted to run away from in the first place. These destructive scenes make Theodora afraid of the external reality and that is why she thwarts her relationships with the other characters (Beatson 110).

Moreover, the reader learns that Theodora finishes her odyssey in a place in Nevada in the United States which is quite identical to Meroe. Kilvert's hut, for instance, in which Theodora rests for a while, is surrounded by "sonorous islands", which reminds Theodora of Meroe; she feels like "She is again among the black volcanic hills of Meroe" (*AS* 290). This remembrance of Meroe plays a very important role in the disintegration of Theodora's identity because during this time she creates and terminates her fantasy in the Jardin Exotique which is represented by Katina Pavlou.

Theodora's imaginary return from Jardin Exotique to Meroe starts from the first appearance of Katina who seems to be one of "[Theodora's] several lives" (*AS* 278). The reader learns that from a conversation which occurs in the Jardin Exotique in which Katina expresses her boredom at everything: "I must go home before I have quite forgotten" (*AS* 149). Soon after that, Theodora leaves the school and goes home. This is significant particularly in that it provides grounds for many critics to believe that all the actions in *The Aunt's Story* happen in Theodora's mind due to her potential for imagination (Beston 34).

So far we discussed Theodora's childhood recollections of Meroe, and how these memories created fear and hatred towards the physical world. We are now turning to highlight Theodora's most important relationships and how "her volcanic fire" thwarts these communions.

As aforementioned, images of a "volcanic hill" appear frequently throughout the novel which are closely linked to Theodora's "burning fire". Theodora possesses some volcanic power which thwarts her potential for a creative engagement with the other characters (Steven 82). Her first communion starts with Frank, Fanny's later husband. When Frank indirectly expresses his feelings to Theodora, she immediately fears her apartness with Meroe to the extent that the walls begin to crumble in her imagination. That is, we discussed earlier that Theodora's identity is closely attached to Meroe. This is because she possesses the same qualities that Meroe has such as the black volcanic fire. When Frank exposes his feelings to her, she feels threatened as it reminds her of the childhood memory in the rose garden when her mother tells her not to touch "the grub", which we explained earlier that it warns Theodora against the physical world. Therefore, her "black volcanic fire" is likely to erupt, as a means of protections:

> "[Frank] spoke thoughtfully now, not with the criticism that other people's voices had for Theodora Goodman. So that she wanted him to speak more. The blood in her stone hands ran a little quicker, perhaps from fear also, that stone will crumble. Not even Father could hold up the walls of Meroe when it was time. So now she waited for Frank to speak." (*AS* 83)

It is clear that Frank initiates this interaction, but Theodora's feelings are repressed because she cannot enact this potential to create a promising engagement and collaboration (Steven 85). The above scene invites us to a negative interpretation. White seems to repeat the same conservative belief that women's energies should be allowed no viable outlet. A basic assumption of this

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

literature in *The Aunt's Story* is that Theodora's feelings are gathered in upon themselves and lay burning inwardly, and even if they erupt, they will be destructive as in the Jardin Exotic.

The first appearance of Theodora's volcanic power occurs during the shooting scene with Frank. When Frank tries to shoot the hawk, Theodora's "blood in her stone hands ran a little quicker," and she immediately remembers the "black volcanic hill in Meroe" (*AS* 83):

> "She remembered the red eye, and for a moment she quivered, and the whole hillside, in some other upheaval of mythical origin. She knew the white air, closer than a sheath, and the whole cold world was a red eye." (*AS* 73).

The hawk's eyes are red, and red is a basic colour of fire. Thus, Theodora's volcanic fire is associated with the hawk. As a result of her inability to return Frank's feelings, her volcanic fire erupts which ultimately makes her shoot the hawk down.

This reappears later during Huntly Clarkson's acquaintance. When Clarkson invites her to the shooting gallery, Theodora outshoots him as she accurately targets the clay ducks. When she returns home, Theodora's volcanic power erupts briefly at her mother:

> " 'I believe you were born with an axe in your hand.' 'I do not understand what you mean. Axes? I have sat here all the afternoon. I am suffering from heartburn.' 'Then it is I', said Theodora, 'I have a core of evil in me that is altogether hateful'" (*AS* 126).

At first, Theodora is angry at her mother because she believes that it is all due to her mother she cannot find a man of her own accusing her mother to have been "born with an axe in her hand", which is a clear indication to her childhood memories. Her childhood environment which engendered apprehension in her now makes her potential for a creative engagement with Clarkson (Steven 65). However, soon after that her anger erupts at herself because of her inability to take a man of her own as she fails for the second time, after Frank, in her sexual encounters. This can be good evidence that White seems to have intentionally thwarted Theodora's creative collaborative ability. If we tell the story through Clarkson's lens, we will get to the conclusion that he is helpful to Theodora's quest. This can be seen in a number of scenes.

Clarkson, for instance, is the best character in the novel to understand Mrs. Goodman whom Theodora struggles to run away from. This makes him closer to Theodor's world. In the first acquaintance with Mrs. Goodman, Clarkson learns that she is despotic and a rather self-assertive woman:

> "Mr. Clarkson agreed, amiably, above his desk, which was prosperous and broad, and at which he could already feel the tyranny of Mrs. Goodman aimed. He noticed that she was a small, neat, hateful woman, with small, neat, buckled shoes, and many rings. She sat in the light and kept her ankles crossed. But her daughter sat in shadow, and drew with her parasol on the floor characters that he could not read. (*AS* 93)

The above scene is a powerful example which highlights Clarkson's understanding of Mrs. Goodman. He clearly shares Theodora's belief that her mother is a "small, neat, hateful woman, with small, neat, buckled shoes, and many rings." It does not mean that Clarkson is perfect, but he could be the one Theodora desires as she admits that, "It would be very easy, she felt, to

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

allow the kindness, the affluence, the smoky voice of M. Clarkson to engulf" (*AS* 93). This leads us to conclude that Theodora ends the relationship with Clarkson on no basis except for her natural fear of the physical world, her volcanic fire which is "altogether hateful".

Volcano is associated with fire which is usually a dichotomous element in the literary works. On the one hand, it could be the bringer of destruction and/or the symbol of chaos and war; on the other hand, it might be the banisher of darkness and an eternal love as in the case of Prometheus who risked the wrath of the Titans to bring fire to man (Carl 66). In *The Aunt's Story*, fire is destructive and the banisher of hope and love. It is this fire which prevents Theodora from a significant relationship. This destructive fire offers so much information about Theodora. We learn through this fire that Theodora's problems are associated with hopeless sexual frustrations.

Fire has components of red colour, and the hawk, which is a frequent image in the novel, has "red eyes". We explained earlier that Theodora closely identifies her feelings with the hawk which stands for her sexual feelings. The hawk and the fire are, therefore, closely interrelated. However, it seems weak to identify the hawk with Theodora herself; rather, it is a symbol of her feelings, sexuality in particular. If we identify the hawk with Theodora herself, she should commit suicide in the end because she shoots it down, while with Frank. Neither of these happens in the novel. Instead, we learn that Theodora "shoots" and "kills" her sexual feelings, as she stays a spinster forever.

Furthermore, the shooting gallery with Clarkson recalls the same hawk. As explained earlier, Clarkson seriously wants to engage with Theodora in a courtship. Theodora, nonetheless, stifles this opportunity by shooting the heads off the clay ducks. This scene is significant because Theodora's volcanic sexual longings furiously erupt and cajole her into setting fire to the Jardin Exotique because she can no more endure "her volcanic fire".

J. F. Burrows considers Theodora's eruptive fire, particularly when setting fire to the garden, the bringer of hope and the banisher of darkness on the grounds that she finds final peace in the end by destroying the garden. However, it is important to point out that Theodora's burning the Jardin Exotique is a by-product of her fruitless relationships. Therefore, it is the bringer of chaos and has destructive effects on Theodora's overall life to the extent that it drives her mad and sends her to a mental institution. Beyond its destructive quality, fire, in *The Aunt's Story*, can also be seen as an exquisite artistic element of romance which Theodora possesses. The eruptive volcanic fire burning inside her is, as mentioned earlier, a metaphor for Theodora's sexual passion.

While in boarding school, Theodora and Katina become very close friends during which time a very important conversation occurs which reveals many things:

> "Have you ever been inside the tower, Miss Goodman?" Katina Pavlou asked. And now Theodora felt inside her hand the hand coming alive. She felt the impervious lips of stone forming cold words. She dreaded, in anticipation, the scream of nettles. 'No,' said Theodora, 'I have not been inside the tower. I imagine there is very little to see.' 'There is nothing, nothing,' Katina said. 'There is a smell of rot and emptiness'. But no less painful in its emptiness, Theodora felt. "Still, I am glad," said Katina Pavlou,

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

> speaking through her white face. "You know, Miss Goodman, when one is glad for something that has happened, something nauseating and painful that one did not suspect. It is better finally to know." (*AS* 253)

In this important conversation, White certainly plays on words through a very intelligent use of symbolism. The tower Katina mentions is obviously a phallic symbol which stands for sexual experience. Katina, who is Theodora's mirror or "physical life", downgrades "the tower" because "There is nothing, nothing," but "a smell of rot and emptiness" and is "no less painful in its emptiness". Katina disillusions Theodora by reducing sexual enjoyment to a "nauseating and painful" experience. Again, after this scene Theodora's destructive volcanic power erupts as a result of her hopeless sexual frustrations. This time she cannot control the fire inside her. As a tempest, it is released and swept through the Hotel du Midi which eventually destroys the Jardin Exotique and the people around it. This puts an end to Theodora's "created several lives" including Katina. It is perhaps the defining moment in Theodora's odyssey as she comes to realize that she is living in an imaginary world which is why she destroys the Jardin Exotique.

As the great philosopher David Hume argues, reality is truth, and it is every manifestation of the truth which occurs within us, and sometimes appears as if from nowhere. Theodora accepts reality over illusion, "the created several lives".

The destructive volcanic fire which "burns" both Jardin Exotique and Theodora's courtship and sexuality has a lot to do with her childhood recollections in Meroe. A series of flashbacks in the novel, particularly those pertained to the fire and the volcanic hill, invite us to reconsider Theodora's innocent childhood life in Meroe. One of Theodora's most significant childhood events is the man, who is known in the novel as "The Man Who Was Given His Diner". This man informs her that, "You'll see a lot of funny things Theodora Goodman. You'll see them because you've eyes to see. And they'll break you. But perhaps you'll survive" (*AS* 45). Indeed, after the man leaves Meroe, Theodora begins to see many unusual things which almost destroy her, but she miraculously survives.

It is obvious that one of the components of fire is light. J. E. Cirlot states that Jupiter's lightning and thunderbolts in the ancient Roman mythology symbolize chance, destiny and providence (6). Lightning, in *The Aunt's Story*, is associated with Theodora's volcanic fire. It is closely linked to her early memories particularly the dream in which a lightning struck her. At night, early in the novel, Theodora dreams about a tree under which she is asleep which is struck by a lightning but miraculously survives. John Stasny has associated the tree with the phallus, the visual representation of the distant unfriendly lover "who both haunts and eludes" *Mariana* (214). Similarly, Theodora's dream is obviously associated with her sexual experience:

> "There was the night, for instance, somewhere early in the summer, when she woke in bed and found that she was not beneath the tree. She had put out her hand to touch the face before the lightning struck, but not the tree. She was holding the faceless body that she had not yet recognized, and the lightning struck deep. Breaking her dream, the house was full of the breathing of people asleep and the pressure of

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

furniture. She got up. It was hot in the passage." (*AS* 80)

The lightning here is a reference to sexuality, as the tree is an obvious phallic symbol. It is also clear that Theodora cannot "touch the tree and the faceless body". Hence, we learn that actually Theodora desires to experience sexuality but "her destructive fire" prevents her. On this occasion, Theodora's spirituality is much stronger than her physical strength which eventually prevents her from enjoying her sexuality. The problem with White is that he does not allow Theodora's sexual epiphany to be realized.

It is imperative to shed some light on White's perspective on reality here. White believes that only one's own existence and reality can be realized. This can be evidenced by Theodora's uncertainty of the external world. White places emphasis on spirituality and ignores physicality. By doing that, White breaks the long established philosophy of dualism in which, as Rene Descartes argues, there is an interaction between spirituality and physicality; they cannot be separated because without one another the system is false.

In The Aunt's Theory, White creates a dichotomy in which spirituality is an entirely different plane from the physical nature which, according to Western Philosophy, as Isaac Levi argues, is false because physical elements are a necessary complement of spiritual development. However, there is, some hope in White's dichotomy which is important to be discussed. In the end of *The Aunt's Story*, Theodora goes mad which is in itself a criticism of those who, like Theodora, ignore physical experience; they are mentally ill with deep emotional disturbance. However, this interpretation seems to be weak because we learn that Theodora is always rescued miraculously from physical world. Such physical world is represented by Frank, Huntly, and Moraitis whom Theodora ignores on the grounds that they threaten her spiritual quest. White rescues his heroine through a number of ways the most important of which is images of bones.

Bones in *The Aunt's Story* may represent many things. However, the wisest interpretation might be the one which is related to Theodora's defensiveness. Tamara Prosic associates bones with permanence and protectiveness from the outside world. Theodora's volcanic fire which destroyed the Hotel du Midi is now spent which means she has no more weapons to protect herself from "the external reality". Therefore, White has created extra weapons in order for Theodora to protect herself forever, as bones can last for a long time. From the very beginning of the novel, fragmented images of bones can be seen. We learned that Theodora often identifies herself with Meroe, and one of the noticeable images connected to Meroe is bones; that Meroe is surrounded by a skeleton of bones. So is Theodora. She has "cages of bones" (*AS* 173).

White's intelligence lies in that he releases Theodora's volcanic fire in the end of the Jardin Exotique because bones are subjected to melting when exposed to fire. Theodora's volcanic fire is not only a destructive force to the outside world but to herself as well, as she almost destroys herself in the Hotel Du Midi. Therefore, Theodora releases her fire lest it destroys her. Bones stay with Theodora until the end of the novel because they offer her an internal protection. Interestingly, after the Jardin Exotique, White creates a more peaceful fantasy for Theodora which finds itself in Holstius because no more external threats are

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

expected. However, she is sent to a mental institution where she rests forever. She is safe, but lost without home, friends, and family. She chooses a total emotional retreat and becomes schizophrenic. Holstius' final conversation might be the most important evidence for us to consider Theodora's quest a failure:

> "'I expect you to accept the two *irreconcilable* halves. Come,' he said, holding out his hand with the unperturbed veins. She huddled on the boards, beyond hope of protection by convention or personality, but the cloth on the legs of Holstius had the familiar texture of childhood, and smelled of horses, and leather, and guns." (*AS* 277)

Holstius tells Theodora that her life has been a failure because she was incapable of reconciling physicality with spiritual world (although the "halves" may refer to joy and sorrow, flesh and spirit, illusion and reality, or life and death, which are not my focus). White seems to be rigid in his philosophical dichotomy of spiritual development and physical nature which he believes them to be "irreconcilable". Despite Olive Schreiner's philosophical claim that, "When your life is most real, to me you are mad," Theodora's final destination in the mental institution may prove White's false dichotomy.

3. Conclusion

The Aunt's Story is arguably Patrick White's most successful and detailed study of the metaphysical world, particularly its portrayal of identity as open to a transcendental dissolution. It can be regarded as dismissive of the physical world. *The Aunt's Story* is primarily concerned with the protagonist's attempt to attain some sort of epiphany, particularly when she yields to moments of close relationships with other characters and the landscape. However, this communion is thwarted on the grounds that it is a threat to her spiritual world.

Theodora's spiritual odyssey coincides with the disintegration of her socialized identity, her attempt to destroy "the great monster self", her physical development (*AS* 128). Her sterile communion with other characters such as Frank, Clarkson, and Moraitis is a good example of White's tendency to undervalue the flesh and the body. He thwarts Theodora's significant collaboration in a number of ways the most important of which is disqualifying her relationships from any significance other than private on the grounds that they are figments of her own imagination. This does not mean that Theodora lacks a potential for a creative and fruitful collaboration. Rather, she fails to enact it due to her "black volcanic fire" which, according to White, protects her spirituality from the external, physical world. Eventually, she becomes mad and schizophrenic and ends her odyssey in a remote place without friends, family, and home.

The Aunt's Story is open to a number of interpretations; therefore, it is unwise to give priority to the metaphysical reading and dismiss others. It has many doors through which the reader can enter into Theodora's world. I have opened only one door of discussion which is a metaphysical one. There are, nevertheless, many other doors to be opened from a psychological and feminist reading through to an existential perspective.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

BIBLIOGRAPHY:

Beatson, Peter (1976) *The Eye in the Mandala: Patrick White: A Vision of Man and God*. London: Paul Elek, p. 110.

Beston, J. (1975) "The Several Lives of Theodora Goodman: The 'Jardin Exotique' Section of Patrick White's 'The Aunt's Story'". *Journal of Commonwealth Literature* 9: 34.

Burrows, J.F. (1970) *Jardin Exotique: The Central Phase of The Aunt's Story,*reprinted in Ten Essays on Patrick White, G. A. Wilkes fed. Sydney, Australia.

Cirlot, J.E. (1962) *A Dictionary of Symbols.* New York: Routledge & Kegan Paul Ltd., p. 6.

Herring, Thelma (1966) *Self and Shadow: The Quest for Totality*. London: Oliver and Boyd, p.6.

Kiernan, Brian (1976)*"The Novels of Patrick White.*" *The Literature of Australia*. Ed. Geoffrey Dutton. Harmondsworth: Penguin.

Levi, Isaac (1997) *The Covenant of Reason: Rationality and the Commitments of Thought*. New York: Cambridge University Press, p. 339.

Prosic, Tamara (2004) *The Development and Symbolism of Passover Until 70 CE*. London: T. & T. Clark International, p.124.

Riemer, A.P. (1980) "Eddie and the Bogomils – Some Observations on The Twyborn Affair." *Southerly* 40.1: 12-29.

Stasny, John, ed. (1979) *Victorian Poetry: Volume 17, Number 3*. Morgantown: West Virginia University.

Steven, Lawrence (1989) *Dissociation and Wholeness in Patrick White's Fiction*.Wilfred LaurierUniversity Press, p. 82.

White, Patrick (1982) *The Aunt's Story*. London: Penguin.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

VASILE VOICULESCU'S FANTASTIC PROSE

Mihaela Gabriela Păun
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The study "Vasile Voiculescu Fantastic's Prose" is an application of literature field. Thesis in the direction which it argues:Vasile Voiculescu's fantastic prose falls axis space - time space through magical thinking that "charms" word and allows the author to - look for an alter ego, a double existence. Magical Thinking allows the writer to tap local myths and legends, and local meanings of fairy tale. However, it is hard to see what is universal and what is local in the creation of the writer. Swinging between real and imaginary work of Vasile Voiculescu is accessible by identifying and living experiences to the limit. Thus, while living a dream Zahei continuously Aliman of "Lostriţa" loses his life in search of an ideal. In this sense, the characters: Fisherman Amin, Aliman of Lostrita, Charles Season dead and Berevoi are instances of an escape beyond consciousness in search of the ideal. On the real axis - fantastic, fantastic man and the animal and with the help of magical practices, sustainable and original writer get items. Also appealing to fishing and hunting, living mysteries permitted through ancestral practices that allow communication with nature. Vasile Voiculescu with myth and fantastic world of literature through his thought remains faithful generating words, because "the word has Intrans burning embers in a fireplace life. If ever fire is numb, our duty, writers, is to make bellows of lungs as it's light "(Ion Valerian, 1967, p. 67). By popular words specific to the area, and a natural spontaneity of expression, Vasile Voiculescu also mark particular stories with charm and originality. Vasile Voiculescu's narrative is highlighted by assimilating both the folk tales and stories of hunting.

Keywords: fantasy prose, local myth, magical thinking, originality, the concept of fantastic.

1. Introduction: Into personal mythology and mythical unconscious:

The study envisages Vasile Voiculescu's prose, and his own vision to relate the myths, beliefs, superstitions, rituals magical archetypal symbols and the magic manifestations in Romanian literature.

For Vasile Voiculescu, the myth is a gateway to existential values that spring from the intersection of "Christian" elements with "pagan" one, forming thus the building structure of creation. The writer puts great emphasis on source of inspiration, therefore, states, "if it has great significance the source environment from which inspiration was taken , the subject will be raised to the height of art, greater importance will have the image that will make this transfiguration, what kinship will have this work with the soul of the people ... .and, if the work overflows fruit thousandfold on the crowd "(V. Voiculescu, 1934, p. 398). Through fantastic and fabulous he advocates for artistic aspect of creation, which through image establishes a connection between the mythical and sharp unconscious existent matrix. Regarding this, Mircea

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Eliade stated in "The aspects of myth": "The mythological unconscious depicts a structure of a personal mythologies ... .some of its contents are carrying cosmic values, in other words how they reflect modalities, processes and destinies of life and living nature . It could be even said that the only contact of the modern human with cosmic sacredness is carried through unconscoius, be it his dreams, his imaginary life , or creations that spring from the unconscious "(M. Eliade, 1978, p. 73, note 1).

Vasile Voiculescu narratives tackles the myth from a reverse perspective, the real viewed as a process of corrosion. In this respect, Ion Pop believes that " the fog which surrounds Vasile Voiculescu's world is the genesis of the world, the oldest myths, some old even for primitive man (...) ... The mythical world is solitary and in a deep conflict with a world detached from myth - Vasile Voiculescu' return within the myth is related to affiliation to the cosmos "(I. Pop, 1967, p. 3).

Looked like a literary symbolic action the myth allows for an escape into the immediate reality through two ways:

1) People freed from any archaic reminiscence;
2) People who are, still, connected with the archaic mentality.

The first aspect is very visible in the narrative "Last Berevoi" because although, apparently, antiquity accepted by the entire community, in reality, the modern world of iron and steel does not allow regression to origins and communicating with "old arhitaur ancestor of today". Although the end is the same as the "fisherman Amin" myth is no longer a rescue, and the rite of initiation is impossible: Spook Berevoi "charms" this for that possess the archaic knowledge known only to the initiated, but it is issued by disobedience of any attempt the possession of initiatives:

"All the tricks were exhausted. There was nothing to be done. The shepherds were watching and waiting worried disconcerted the wizard: He became gloomily. He held some time eyes on the ground. Then he rising his eyes to the peaks, looking for support. Severely, the mount stared at him in disbelief from all his bloody blades of the sunset. In his cruel clearness the wizard recognized a command, a reprimand. Had he done something wrong? Started to investigate (...). The craft he had inherited from generation to generation, with envy and hatred of the world, fate raises everyone how even a crown above it. Had he forgotten something? Down to his father, Berevoi the younger, proclaimed witch and sorcerers that for many it Pire, heap upon him, that link rains, take the hand of calves and put knife enemies, he had to wander in Transylvania where he passed away.

- Did he skip a tradition? He reached his grandfather, Berevoi the Great, master astrologer and star gazer whom he was seved by goblins locked in glass, killed by a nobleman because he prophesied a reign of a prince, which later would become true.
- Had he broken a habit ? Slipped further way. On the trail left by burnt on the old spirit sinks into the deep remembrance and arrive on the rope to dawdle people - ancestors.
- Did he deviate from a duty? And his fierce start, shook his ancestors sleep with braided hats also, in that once the bravest jumping alone, with bare chests, the spears to bring alive the gods news about fallen on the nation. What had he forgotten? Why not

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

turned? But ever Berevoii of all martyrs of witchcraft, passed sad without answering him." (V. Voiculescu, *Last Berevoi*, p. 331.).

In our opinion, Vasile Voiculescu capitalize here, through and valiant forefathers with caps who threw themselves with bare chests, the spears, and Dacian myth because all these highlights are specific to Dacian warriors and high priests who were initiated into the mysteries of the Universe. I regard this manuscript discovered in the National Library of Sweden, where Herodotus claims he was initiated into the mysteries of medicine by god if Gebeleizis.

The second aspect is visible in "The Fisherman Amen". The main character is a fisherman who lives in the real world and practice this craft for generations, but is the owner of psychics that "feels" water world "chest, his hands, his feet were buzzing in special faces. (...) The feet especially measured, taking notice about the thoughts of water from the bottom where the fish were running" (V. Voiculescu, *TheCape buffalo*,1966). A clear indication of man's descent ancestral is the appearance from "big Anfibia": "High, batty with big breasted went out and bloated aside, a broad chest comprehensive river bed belly when sucked when pregnant with air, with long arms and wide hands like, thighs and legs also torn, it shortens and lengthens water from springs throbbing frog entrails wrists at all. The skin on it, slippery, no hair, inheritance of the estate - ancestors of the people amines, which they say would be pulling in fish. When he comes out of the ditch remains soaking: Sun-dried it in an instant. Wind and sun tanning, is inlaid like julienne. Places of the pores are covered with mud clogged and fish slime that constantly rubs against the whirlpool. He has got his hair short and his beard finely trimmed and his laugh, as when rising from depths can yawn big eyes. Let's not blind plaited hair fell on his face" (V. Voiculescu, *The Fisherman Amin*, 1966, pp. 28-29). But as long as there is a balance between man and nature, this descent is dormant. The imbalance occurs when water is "assaulted" by dynamite in an attempt to kill beluga innocent.Therefore, nuisance natural break and inner balance. A voltage appears the mythical invading real and Amin emerges from elemental being guided by an inner voice, "someone within him taught him to be given three times over the head, as brave droll, and has to pretend to himself ... The thought ... penetrates everywhere. (...) - Not so ... but the soul whispered inward. Aha and back three times over the head soul?! So can. (...). And strained .... Once and enters the depth of death. A second time and come out as a drowning. A third time he stopped in a clearing deeply. (...) Now down there ass all thoughts fishery sciences." (V. Voiculescu, *The Fisherman Amin*, pp. 38-39). We can say that the poet - writer capitalizes then back to the origins thought he was divine creation-words. Very core by itself, each light can reach as Jonah says, Marin Sorescu's character in the play of the same name. In the new existence, Amin reach a full initiation into the mysteries of the universe reconnected primordial ancestor where he meets: "Ah! Here beluga. In vain crawls on the bottom... .Is so huge that do not fit vaults.(...) Archangel waters? Not. Not. Now he knows: it's not cod. It shaved his father, legendary that is told. Climbed from other worlds waters, far be relied Alto natives and river arms race between the strong Amina." (V. Voiculescu, *The Fisherman Amin*, p. 42). In this narrative Vasile Voiculescu values the rite of initiation by retrogression in the elementary and not as a creative impetus.

2. Vasile Voiculescu – The re-spell of literature by local myth:

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

The writer's poetic sensibility, his inclination towards the miraculous and fantastic attraction of folklore and oral mountainous unwritten makes him one insignificant details that you surrounds with a veilthe unique and enabling it to build a totally unknown area of immateriality. Thus, a simple banal or insignificant can support a situation that develops mythological mystery. In this regard, we can mention narrative "The revolt beasts". The dominant image is that of higher man able to obey all nature. Seen through the eyes of beasts rebellious man seems a god who "charms" and "re-spell" world after sees fit throughout the brief narrations. Here, as described hunting: "Do not you see that it is spelled ?Do you know what power has he got? (...). When he wants, his hands peeling off a finger, they bend strangely. Finger with a sharp iron nail tip, the twinkling flying alone and grabbed the bird brings him down ... fingers, enchanted, long ... with them beckon and off the bird in flight.
- That's spell, says the dog takes off and changes his fingers when he wants and as he wills "(V. Voiculescu, Revolt Beasts' revolt, in *Stories I*, p. 3).

And other simple human activities, is set forth in our vision, original substrate magic: *Bathing*: "I saw him once when he was hot as single skin flayed. I sweat all over my hair. He is cool water with all flesh under the skin and hair out as I had taken only language" (V. Voiculescu, *Stories I*, p. 4); *the barefoot*: "... I was there when he pulled hooves ... ankle down. They had entered into a pebble and it plunged. And then put them in place and did not know where and they had rejected." (V. Voiculescu, *Stories I*, p. 4); *flogging by throwing Slingshots:* "But arm? Have you seen and it lengthens, that you reach ten fathoms away ... Oh, and it descchiolează elbow and that it can throw far you . And after you crashed into you dizzy He takes down his arm and put it back" (V. Voiculescu, *Stories I*, pp. 3-4); *water crossing* "When was to get water, and peel legs above the knee, put skin and flesh on his shoulder, as shepherds, not wet hair on them. And beyond the shore was made again in place." (V. Voiculescu, *Stories I*, p. 4).

But the most impressive "miraculous gesture" god-man is the fire that terrifies and rout animals: "Man hit two stones, and hand suddenly sprang flame of lightning that terrified animals nights storm. Light came increasingly stronger and it put everything in a blazing sky, obnoxious beast. Above his eye, as if the ceiling is made transparent and nondiscrimination through it stars and a scrape of sun bedside vigil quiet man" (V. Voiculescu, *Stories I*, p.7). The key to decoding the magic of finely is inserted in the text, and which may be identified with a conclusion: "Man is changing and irradiates his needs." (V. Voiculescu, *Stories I*, p. 4).

In his stories, Vasile Voiculescu recovered from the perspective of a fantastic miracle because local narratives have "something" inexplicable becomes pretext for "something else" exceeding epic perspective inverting the natural principles of creation and exploiting indigenous myths of pre-Christian period. In narrative "Temptations parent Evtichie" appearance mythical suggested "mysterious past who had filled Christianity wild on those lands" because "in it (the main character -Ed) is not separated yet well on the night, times new age middle" (V. Voiculescu, *Stories I*, p. 260, 258). As a particular text, the miraculous blend of magical practices. They consider the "story" of the creation of a devil in the "foundation of the sanctuary, to everlasting strength", and the first aspect is very visible in the passage:

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

"Blessed is coming to a foot of ice as thick and dug in her eyes. Stet so without blinking as if huddled into himself, as saying 10 times our Father. Learner arm started to go numb. And suddenly, out there in fierce frost, icicles began to flow in tears, drop by drop, the ice melts" (V. Voiculescu, *Stories I*, pp. 294-295). Serban Cioculescu critic in the "Foreword" volume "V. Voiculescu. Thoughts white" miraculous defines "as a phenomenon whose causes or resorts escapes us, no matter how we try to catch them." (S. Cioculescu, 1986, p. IX). Among the peculiarities that give fantastic voiculescian note unusual mention: making pleas and woman-water fish, the esteemed presence of the totem (fish) as the common ancestor of creatures arising or protector, recovery of ancient magic.

Regarding the appearance of stories, Nicolae Manolescu in "Tales of V. Voiculescu" notes currently "decline of the story, the traditional form, removed, and resurrecting methods he found in contemporary prose and likeness" (N. Manolescu, 1971, p. 7). Also, Ioan Pop and highlights the unique nature of storytelling, "Vasile Voiculescu attempts of his books to a greater degree of generality and can therefore, these creations have not once look like parables" (I. Pop, 1967, p. 3).

Inspiration Vasile Voiculescu is found in oral folklore, fairy tale and folk tales. In terms of thematic stories are considering the prospect communication link between beings. Thus he establishes the existence of resorts that allow recovering a coded language between people, animals and things: "Suddenly the sky above me broke out weeping bitterly, a pitiful barking changed quickly into a scream giant, long-modulated bubble ... (...) he paused for several minutes, the silence while staring though his ears. Then he and strange sound , like a dramatic call a sort of cry of nowhere and at the same time tragic question tragic and soothe it, waiting. By far one of mourning replied, fierce ... .The man and sounds from another part of the world another howl May signs. And quickly increasing not a dialogue, but I would say, a wild human between Luparia and unseen whose voices were approaching the painful steps jerks, pulled increasingly intensified the wizard. And suddenly it felt all instincts unleashed a presence. Looking down: the strain Tufan a monster upright watching us ... immediately. Then another wolf slipped past him, silent. Man would call long and mournful horizon, where responses received more sinister, twisted mourning as a blizzard, recitatives hoarse, strangled the hungry throats, also screams a huge desperation ... five wolves sitting in a circle, sitting upright as advice on hind legs. Necks strained, eyes shining, they whined slightly clenched teeth, with gorgoane and embellishments, different voices and tones in E flat and Penitentiary and earn their man now their modulate the rhythms short, syncopated melopeea's like a trouble from the grave velvet flute, and acute creepy crime; Below are entwined with wild vocalizations thoughtful silence. What does he say man? I told them anything? Rebuked them? They promised? Shared the spoils? That wolves, always with throats up, he swapped places, crawling on his belly, jumped up, embark upon wailing, chattering teeth quark swirling though as they Buciumi master ... I was more than confused and dazed ... Stam hypnotized" (V. Voiculescu, *In the midst of wolves*, pp. 112-114). Biblical Creation is recovered indirectly perspective that supports the whole world, the whole universe originated in a primordial matter.

His prose Vasile Voiculescu is around the following nuclei obviously worked:

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

1) The relationship between the initiated and the disciple.
2) The destiny of the initiated.
3) The Illusion.
4) The Magic erotic.
5) Appearance tragic heroes.
6) Acceding to the sacredness.
7) The myth generated by nature.
8) The difficult road.
9) The Myth native.
10) The totemic myth.
11) The ancient myth.

As *actors of a "magical world"* in stories meet:

1. *Owners of an endangered ancient knowledge*:

1.1 *Healers:*

1.1.1. *The Shaman*: "... people were scratching layers of ancient grandfathers, were strewing mud huts with grandfathers is until a forgotten hamlet has invented his horn without a greybeard years without name in the minds of devoted elderly woman whom solomonii perseverate . It had to do almost anyone. Kings harassed, persecuted by teachers, physicians dragged on to the judgments reached by hula youth (...) hermits lived ... he hid carefully craft ... summer-winter wearing a skullcap pursed as (...) the famous ,,Cusmei căciulaţilor" sign free people and nation "(...)" legacy of ancestors, whom he would answer him the nickname hat - braided" (V. Voiculescu, *Last Berevoi*, pp. 317-318).

1.1.2. Luparia or "wizard wolves" who knows speech: "Man ... began quickly to remove some sounds increasingly shorter, more commanding, like stifled throat wild upon hearing that wolves, flattened tails, began to draw back" (Vasile Voiculescu, *In the midst of wolves*, 1966, p. 114).

1.1.3. *Savita - old village* communicating with "water spirit" in " The Lake bad".

1.1.4. *The old Safta* "chanted take three days at least, has smoked it with all kinds of pears, put in bran useless weeds ..." (V. Voiculescu, Cow cursed, 1998, p. 284).

1.1.5. *Witch doctor and astrologer Şerbota*: "Then Şerbota, wich doctor and astrologer, divined fate ... Only to elect him and after great entreaties" (V. Voiculescu, 1966, Zahei blind, p. 560).

1.1.6. The old "tarabostes" last if the "Last berevoi" "a greybeard with years nameless minds devoted elderly woman whom solomonii perseverated . It had to do almost anyone "who" lived hermits "and" carefully concealed their craft"(V. Voiculescu, *Stories II*, 1966, p. 317).

1.1.7. The old "*big fish charmer, a kind of master of the waters*" (V. Voiculescu, Lostriţa).

1.1.8. *Sibila old*: "tall, fleshless, slightly hunched, with a bent nose, beard turned into the face amount of gather only. But the eyes: two coals" (V. Voiculescu, *Stories II*, p. 288).

2. *Riddle: astrologer Şerbota and Kiva gypsy* "Haldir a thick stubby, frankfurter, round face greasy and stained eaten werewolves a month, but with an expression of goodwill and human understanding. On hips poured out like cushions aside, the veranda; the walls swollen belly and bottom of a bushel of rump , skirts, climbed as some Tent, cascades like swollen feet, and

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

curiously, her hair nicely combed, parted in the middle, beat red. Type of procuress! .... Only eyes give away. Round eyes owl who searches the shadows and darkness ... And I see little hands, fingers delicate and nervous, they confided all skills" (V. Voiculescu, *Sakuntala*, p.77).

That *triggers* fantastic encounter situations:
1. *The Cross* in three ways:
a) *Sign on the water*, "leaned over and began to cut Iezerului waters chip cross by crook", "growing old beat hotly cross the waters with his staff ; "Slow water to gently patting them crosswise with crutch" (V. Voiculescu, *The Lake bad*, p. 300, 302, 303).
b) *Material representation*: "make a cross of alder lobes"; then "cross turning the ax was stuck on the shore in front of the dead man's clothes Pavement ... Her legs was ordained unleavened bread" (V. Voiculescu, *The Lake bad*, p. 299, 300).
c) *Gateway for a different type of knowledge* "strung riddle books once again, now in another form cross ...." (V. Voiculescu, *Sakuntala*, p. 77).
2. *The knife charmed*: "a large knife and wide as a scimitar, shiny silver" (V. Voiculescu, *Magical Love*, p. 277).
3. *Runes:* "Savita mysterious runes read that Lake wrote his laws of eternal … slove hidden between two deep" (V. Voiculescu, *TheLake bad*, p. 301).
4. *Unleavened Bread* "blessing ago in burning cake candles stuck 5" (V. Voiculescu, *TheLake bad*, p.301).
5. *The rod magic* "with magical rod in hand, groping her body in water lost" (V. Voiculescu, *TheLake bad*, 301) .
6. *Green Belt. Sticks.*
7. *Sticks charmer* "Spook sticks his hand receipt of sorcerers magic rubbed grease" (V. Voiculescu, *The Last Berevoi*, p. 326).
8. *Living Fire* "is crossing the spirits. Spark ... must gush, seed alive a spinner" (V. Voiculescu, 1966).
9. *Unleavened Bread* "blessing cake behind the five burning candles stuck.A girland a boy put face a gloomy waters " (V. Voiculescu, *TheLake bad*, p. 300).
10. *Tarabostes hat* "kind of skullcap tapering, thick woven wool yarn, like a sock worked in lacer", inherited from ancestors-old man .... "Cușma mischievous" was the origin "sacred cap over the old priests, ancient wise men as they sat across a liner mitres" (V. Voiculescu, *The Last Berevoi*, p. 318).
11. *The beverage enchanted*: "From time to time picking weeds and roots from the wilderness, with Smei grass, saltwort bear, wolf cake. Knead drink from them mesmerized giving virtue and chezășuiește victory. And a close in a bathtub after hunkering Slone door "of which" imaginary beast " is like watering cattle, sipping a time of magic brew bucket" (V. Voiculescu, *The Last Berevoi*, p. 321, 324).
12. *The Sound of Music* "went to his mouth gurgle savage throats dulcimer and come out as the flesh of another trophy, which creatures"; "Began another song, a call for tender", "Doina

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

wizard quickly changes into a wedding song and bagpipes spiers glad" (V. Voiculescu, *The Last Berevoi*, p. 324, 325).
13. *The Dance magic* "to end the charm parted magic dance" or germinates "rhythmic" creatures "rhythmic cornered him from all sides and he put it in his midst. Wheel, when enlarged, he strangled him with bellowing harassing syncopated as a ruler of their crops greybeard bagpipe inflated and deflated in turns" (V. Voiculescu, *The Last Berevoi*, p. 325).
14. *The intoxicating smoke* "in the room had fallen a staggering smoke, smelling of burnt hair, mixed with wild flavor of raw skins, blood and sexuality" (V. Voiculescu, *The Last Berevoi*, p. 325).
15. *The Grease magic* "clubs sorcerers" are "rubbed with magic ointment" (V. Voiculescu, *The Last Berevoi*, p. 326).
16. Water bewitched "them to awaken bravery and prudence to blow him decide to attack" (V. Voiculescu, *The Last Berevoi*, p. 330).
17. *The Fear of losing the soul:* "Temptation ... fearful villagers who shy to ask them not souls" (V. Voiculescu, *The Last Berevoi*, p. 319).
18. *The wet* "using secret means, especially fresh, the wet namely charmed and Consecrate" (V. Voiculescu, Zahei blind, 1998, p. 560).
19. *Fur enchanted* "Take a gentle hand to muzzle fur magic lure that would fan the enticing smell the mare in heat" (V. Voiculescu, Alcyon or white devil, p. 261).
20. *The pieces of bone inlaid*: "The old Rici shack in a corner of the earth and took a pot from within that chosen a piece of bone as a scale carp. He waved a finger on him and it scrijelii a star like that in my heart, only five corners. One of them looking downward "(V. Voiculescu, *Magical Love*, 1966, p. 281).

Of *fantastic situations* masterfully sketched in prose Vasile Voiculescu, we mention:
1. *The appearance of the angel*: "- And you encountered an archangel who guards the sword of fire? -I Met with the parent lily" (V. Voiculescu, *Hermitage wax*, 1998, p. 383).
2. *The presence of a Holy Eucharist, in a Holy chalice:*"- How? ... You drink the chalice of communion even on holy ground? From the altar ? Yes parent. I filled my mouth as I could Eucharest of glass. -It's not possible. The chalice is never communion. Sits empty. There's nothing in it (...) it emptied after each Mass share ... when I clean it carefully. It's not allowed to let any wet. I delete the kerchief" (V. Voiculescu, *Hermitage wax*, 1998, p. 383).
3. *The Presence of a Holy Eucharist, in a Holy ark, in a Hermitage*: "At the heart honeycomb wren is a very special building .. Sta there, conceived wax white as snow, a small pit ark , like a small church just as a tear, but so thoroughly and perfectly worked, that did not lack anything, doors, windows, towers, porch, as far deserves a holy place. And inside the ark by uşiţele data aside, was visible resting on a wire foot a ţintişoară bright Pristol which rested a cup, small as a spark, which shone kept the drop of Communion spit it ... Around the ark , the four sides are Intesa some cells, imagining a monastery dwarf" (V. Voiculescu, *Hermitage wax*, 1998, p. 385).
4. *The disappearance of traces calves*: "to jerk but quickly took on her like a beast. Vita and hid them as if" (V. Voiculescu, *The Cow cursed*, 1998, p. 285).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

5. *The disappearance of person:* "looked at me with pain, then smiled at me ... .and vanished ..." (V. Voiculescu, *The Truth*, 1998, p. 380).
6. *Rebellion to evade the evil nature*: "But the tree, shaken by fever, raised his arms like a whirlwind gnarled up not could touch him ..." (V. Voiculescu, *The Judas tree,* 1998, p. 483).
7. *The miraculous catch of fish*: "unknown outstretched arm, showing through the gray morning. Then hurled the net on the left side of the boat and pull ... . Without to want, without knowing, as they made commanded us. And in an instant, behold, net uttered loaded, ready to break." (V. Voiculescu, *The Truth*, 1998, p. 480).
8. *The disappearance of the blue*, " look at me with pain, then I smiled ... and vanished. Since then we have not showed" (V. Voiculescu, *The Truth*, 1998, p. 480).
9. *Guessing the books*: "... and out of the breasts soioase books. He then began to mingle, tell him many words them without a moment I lose eyes pierce stuck in the forehead, eyes, in my face. Soon I felt burning beyond bones Test (...) enumerates once again the cards, then all in a circle, they cover others put on them face down, they mate, blowing them, she opened them discuss and behind me harshly." (V. Voiculescu, *Sakuntala,* 1966, p. 77).
10. *Suggesting magical practices*: "stuck dazed, gaping, breathless and breathless and shaking. Not physically. I tremble spirit, Verse Book designer. Vision dwell for a moment, then slid through the tinkling of glassy beads." (V. Voiculescu, *Sakuntala*, 1966, p. 80).
11. *Dream as protomemorie:* "kindled by deep layers of our being, they confide in us long lived states, listed in our fund which flop dream as in an earthquake crop up through cracks in the crust call comes hot core of the earth. They symbolize not only a past personal experience, but without the foundations of civic experience, a threat of random collective of humanity of which I was then, as we are now a part, but where everything resounds" (V. Voiculescu, *Sakuntala*, 1966, p. 159).

Vasile Voiculescu's prose scored axis love-death notices two dimensions for each aspect. Regarding love, characters focuses on two levels: those who draw others into a game of seduction: Margarita in "Love Magic" gipsy of "Sakuntala" and ranger Bujor "Mission confidence"; and those who give drawn into the game of love: the heroes of "Sakuntala", "Love Magic", "dead season" and Deer dream. "Regarding death note also: the depiction of transmigration of the soul "blizzard" and "leech" and the depiction of sacrifice in the name of an ideal " The Fisher Amen", "Lostriţa" and " The Last Berevoi". Observe the presence stories on the theme "the idea of magic" in original literature that reconfiguration is initiated by urging the return to origins by using myth has fabulous. Magic rituals are considering living fire, which has crossing spirits, collecting scrap, restoring archaic time, "the mountain-world was turned back to wood and stone age"; simulation game magic with people uncast a spell over carriers masks, calling the spirit of the great bull of the mountain, "ancestor arch taur" love magic ("the order was that the bull conqueror to be with Heifer saved somewhere in the wilderness" and "pairing was done all silently and mysteriously" because "the child conceived would be the largest killer of beasts, willed to not touch it tooth and claw "- a Romanian variant Achilles in our opinion!) in the story "The Last Berevoi " (V. Voiculescu, 1966, p. 320, 323, 326). Here, we note the presence of ritual magic, solar, at dawn: "The last act of committing ceremony is

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

then out at daylight in shouts of joy" as a triumph of life over death, symbolized by silence. Thus, with sticks charmer "and an uplift each row flickering morning (...) Then a struggling arm stretched to the four corners, worship with her mount, threatening mist" (V. Voiculescu, 1966). Of mortuary rituals, Voiculescu exploit in "The Lake bad" folk belief water in the dead man's soul charity and also identify all the soul, which remains around the body three days. Another level of the autochthonous is valued in the "leech" on the one hand the popular belief in communion with the "beyond" the communication of both worlds by their return among the living, and on the other certainty medical on genetic inheritance by we become contemporaries of our ancestors. Related to exploit writer mortuary appearance in "Alcyon or white devil" faith in the living dead, undead people appointed. Only in prose above named, is designed under the false image undead: "It had found a fresh grave in the cemetery Hiller and not known to have died and are buried someone for several months. (...) But the killer did not sleep peacefully into the pit, but in the form of undead, with white stitch him waving, finger bones pounded dried householders windows "therefore" Murgia series with the village dying ... .and people latch fear of appearing" (V. Voiculescu, 1998, p. 267). What impresses here at Vasile Voiculescu is how a banal (deception) triggers a situation fantastic resulting from the surprise impact visuals on the viewers: "But a cry froze in his throat and fell spaz ... In the face of waves his white veil of ghost: a old face cold with eyes gouged deep holes, attached to a neck bone closed below the ribs making gimped yarn strung like white basket and a hollow chest carried on two bony skeleton hid bowed and grinned. In the morning, the man was found as collapsed, fainted from fright ... " (V. Voiculescu, 1998, p. 268). Also in this narrative appears belief that the dead - is alive forever if he is killed with a spike stings heart.

Another popular belief refers to eclipse other words the disappearance of the sun "eaten by werewolves" "a sinister twilight crept up to her under the porticoes. The streets resounded with noise, waste lots filled with mob cries and is văităturile escalation ... Outside a smoky veil mourning had fallen over the world. Dull sky fade in the sun. Some vermiculite black, large, thick, tossed in his disk, like a rotten core, and it gnawed to blood. Clouds in the dark image of dragons, with mouths tore chunks of flesh still darker Astra, which dented, crushed, faded from increasingly agonizing. Children were screaming, had become yellow men, women mourning their knees. -werewolves. Screaming all werewolves eat on Holy Sun" (V. Voiculescu, *The Truth*, p. 481). Also appearing at slowing down the bad weather practices that consider both "hurled shards of Marioara on fire" as well as "knife in the earth" (V. Voiculescu, *Road and halt*, p. 625). In "Magical Love" author leverages the popular belief in chasing domestic pests using wormwood: "He left and returned at once with a pile of green wormwood. He made an offering of bundle that broom that swept carefully chambers. On the other strewn on the floor, in bed, under the bed, through and over the covers, cushions, under cushions, in our shirts night ... and încrediţîndu us now that we are invulnerable. "(V. Voiclescu, 1998, p. 275).

Among the *pre-Christian practices* that occur around holidays Christian or not, mention: 1. Guessing fate on the eve of Epiphany, in hand: "when the heavens open and the earth reveals the treasures blows and spirits play and the cattle and people prophesying: (...)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Stretch paw, brother ... to read in her joints "because" in his hand is divined fate than all the days" (V. Voiculescu, *Zahei blind*,1998,p. 560).

2. *Rituals over matter*:

a) *Spell with urine (udul):* "Boyar urine long ... in a pail wide, purposely picking my salt (...). Udul warm and sparkling began to boil. Clăbucii playing, gathered are scattered, they moved into the faces special appearance, quickly changed (...) Then foams thinned sat in twigs, rulings in lines and spider on a thread that net gloss mirror undelemnos forced liquid. Stiffly, staring, lifeless, glassy eyes targeted with palm outstretched urine soothsayer delay with interpretation signs, still moving in bright light." (V. Voiculescu, *Zahei blind*,1998,p. 561).

b) *Knotting thread*: "... I spell bound with any woman who knotted thread and kept him putincios us" (V. Voiculescu, *Zahei blind*,1998,p. 558).

c) Submission tool: "spell windows and door locks and hinges slip out after midnight"(V. Voiculescu, *Zahei blind*,1998,p. 567).

3. Conclusion: Foray into mythical time: In illo tempore:

Being a connoisseur of modern psychology that probe through the knowledge of the human soul springs, holding a little-known psychic, Vasile Voiculescu descends into the soul like in an abyss and his life probing the mysterious light of hereditary inheritance. In "leech" faith is recovered link between living and dead, who interlocking temporal faults, return among the living to and looked followers. This trans temporality a meet and Mircea Eliade in "Nights in Serampore" or "Twelve thousand head of beef". Regarding this "transmigration", Sergiu Pavel Dan "Romanian Fantastic Prose" says: "notations converge (...) the corollary to a transmigration palingenesis, the top step of the fabulous" (S.P. Dan, 1975, p. 268). Instead, Mircea Braga in "Vasile Voiculescu. Masks match itself (a hermeneutic horizon creation)" adhere partly on Paul's thinking Dan, considering that: "In reality, we face a mutation palingenesis, but a shift from a fault of time on another" decoded by the sign: the presence of the bird of the night by a strange game that maintain and sustain action. (M. Braga, 2008). On this sign, Zaharia - Filipaș consider "reminiscent of a possible totem or simply the symbol of unspoiled nature of reason," a "arheu of the nation", "an archetype spiritual" by "the essence immortal existed grandfather and now it is embodied in grandson" (E. Zaharia-Filipaș, 1980, p. 151). The introduction of psychology into the story, in our opinion, has the gift of establishing fantastic in real time through questioning and attitude: "When he had gathered, and puts thoughts, the old man tell us in fragments as my vision was painting something that happened like with sixty-some years before, when I had found my grandfather killed right in place. (...) - I am haunted places, after all, where the spirits return unbreakable sometimes in visions, and events and conceive it in steamy night ... listening to him distraught. I had read about situations and cliches haunting kept in the archives of eternity, where they come from time to time to clot. But this time I knew well that is another matter. I'd lived another chance in my life? I once had been killed on unknown roads at night? Through a dark mirror, the bird that wove between him and me was the same then as now, his and mine, the same over time and place, immortal? "In this context of swinging between here and" beyond " , meaning narrative emerges from the final interrogation: "who raised him the windows of time and go to flow back?" in other words,

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

this now creates a "rupture" and exists through which a temporal piece of the past. In "Magical Love", time is suspended and allows simultaneous coexistence of existential reality and the supernatural. There narrative space archaic inside the settlement the landscape, buildings and people seem detached from a world paramount, "we stopped to admire the primitivism landscapes, archaic geological grand nudity of wilderness rudimentary, without a flower without grass (...). I watched in amazement wilderness places. Everywhere poverty and prehistory. Only stone and wood empty. pursed shacks here and there with a sawing up and smoke as high bridge blanks pile building ... every yard was surrounded with stone wall hard" (V. Voiculescu, 1966, p. 263). Residents of this area - chronotop of genesis, are themselves timeless beings: "They do not owe anything except the existence of life. They have fatality. They only fate. Do not come loaded with no inheritance. (...) - Not being trapped in any enclosure or the winepress of the so-called companies to stoped they Unlimited, open to all possibilities, are old, that ancient - old way. In her humanity rests drained down there for work, felt the riches, Viti distorted" (V. Voiculescu, 1966, p. 265). By "literary-artistic chronotop" what M. Bakhtin called in "The Problems of literature and aesthetics": "merging spatial and temporal cues in a comprehensible overview and clear. Time here is condensed, compressed, it becomes visible from the artistic point of view; But space intensifies, enters the movement reveals time in space, and space is understood and measured through time. The intersection series and merging cues is characteristic artistic chronotope" (M. Bakhtin, 1982, pp. 294 - 295). In this regard, Mircea Braga believes that "love magic" spell "is not an" infringement ", a rigging reality, but returned the second part of" the natural ", the refund cannot take place at that level psychological (authentic!) for the simultaneity of opposites is a reality of law and fact" (M. Braga, 2008, p. 301). The main character, Margarita is telling regarding the simultaneity of opposites: The first image is highlighted by the vitality of the face, then through the spell becomes an image of evanescence the organic: "In front of me sits a ghost, eyed egg white overripe, burst of fervor; ate nose ulcers; emaciated cheeks are sucked deeply between toothless gums and maturation. Pressing her breasts hung like two empty bags, dry and wrinkled. His ribs were playing as hollow circles on a barrel. Crooked basin and leg bones, innards raged abominable like poisonous snakes. And suddenly the stench of death filled the world"(V. Voiculescu, *Stories II*, p. 290). Involved in the contemplated, the main character is absorbed unusual although reason and logic exceeded faded and the image of this painting remains the only dominant grotesque.

A simultaneity temporal trinity construction of the narrative is evident in "Lostrița":

a) *The real plan*: Meeting of Aliman with "famous huck" "hurled so many years fishing rods and placed hooks, appeared to him and his so often proclaimed huck, ghost through whirlpools, Mladic and completely wonderful, like a fish tale. But still true fish" (V. Voiculescu, *Stories I*, p. 46).
b) *The discontinuity in knowledge*: Image "batty creature": "On Bistrita devil ordained a longstanding looking huck. Up from springs and even beyond the stone fish look when the whirlwind hell when the torrents, head chubby sleep, body and skin speckled perch batty gold with rust red berries, like trout" (V. Voiculescu, *Stories I*, p. 45).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

c) *The access to other types of knowledge*: The Original: Sorcerer's house, Aliman undergoes a rite of initiation into the primordial "He went up to a village on the Black wild. He had heard that there's a quack old, large fish sorcerers; a kind of master of water. He went a day's journey and arrived late at night. He hit the house, knocked and prayed hosting. Wizard received and stopped a few days he remained even. What were they told what to learn, how to sorcerers do not know" (V. Voiculescu, *Stories I*, p. 50).

This space is archaic escapes in real time, and a "spell" virtual insertion occurs in reality. The old appeals to a primordial knowledge and triggers a ritual challenge: "Aliman returned home with a handmade wooden huck, like the suites and beautiful as what's in Bistrita. Painted as gold and silver and sprinkled with yellow speckles of rust. It was composed of two halves which interlock one-in-side with staples. Amid goal imagination after he rubbed it all over milk huck and weeds water, hid a goldfish smaller cut from a deer horn: to give meditation water and so govern. All were enchanted, ancient sorcerers and Consecrate after ninth and straightening of magic lost and forgotten by others" (V. Voiculescu, *Stories I*, p. 50). By its actions, restore Aliman cosmogonic myth that has value only by "repetition". Cosmogonical on repeating the act by which real or virtual materializes which restores and harmonizes originating Mircea Eliade believes in "Le Mythe de l ’éternel retour" that "... during concrete through repetition, which performs construction is designed during the mythical founding in illo tempore when the world was held. They are provided which reality and duration of construction, profane space transformation not only in space transcendental ("Central"), but also through concrete transformation time in mythical time. Any ritual (...) is not only developed in a space consecrated, which means distinct from how essential space profane, but also a "sacred time", "at that time", *In illo tempore, ab origine*, so when the ritual was met first time by a god, an ancestor or a hero" (M. Eliade, 1967, p. 33).

Regarding narrative "asceticism", in our opinion, his vision Voiculescu is considering two planes intersect: monastic environment - "the two typologies: the monk" regular "put the antithesis of asceticism Anthony, the main character of the story" and pre-Christian horizon shading by the Christian has the effect of suppressing the first (Nedelcu, S. C., 2013). Entry into monasticism, Sofonie wear instinctive "natural powers": "but before you get to the well, reached out and parted single wheel chain untouched; bucket sinks and the boy until her grasp, she started to climb by itself" (V. Voiculescu, *Stories I*, p 158). Sent to unlock the church sometimes one door opened, the disciple is still a few feet away, as if the arm with the key i would have long vanished. Sometimes, wanting to get off a lamp, it was enough to look up to her as lănţugul that hung escape from the hook and leave the dish to be obedient before. Prophesying weather better than any timetable" (V. Voiculescu, *Stories I*, p 159). But the harmony breaks primary activation reversing negative acts and extends unnatural and evil exists in forms that only magic can strunii. Thus, confession, disciple "began to close (...) Stripped as some of those flaws to escape out of the deep, he had managed to plug the breaches made in the composition of ... and to mend. But soon after stop Wonderland, came the wolf ", the maximum form of evil that win, just Susnea hunter and wizard Şotropa and defeats monk Teoctist force because it was "The great occult and magic master" (V. Voiculescu, *Stories I*, p

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

160, 173). Referring to this narrative, Alexander George stated that "it is in many respects a" synthesis "of philosophy Voiculescu and especially of his views theory about the human soul: a mixture of superstition popular theories Theosophical dozen and sympathy practices "traditional". The atmosphere is not the right fairy tale, but eres explained, that is to say it: scientific and exploited always to give a sensational twist facts" (Al. George, 1971, p. 292). On the other hand, N. Manolescu did not consider a Voiculescu like theoretician but "a seeker of adventure ... which gives us excitement forgotten tales of childhood, forces us to believe in miraculous creations, captivates us, they steal: we face not with the mystery of a world or group of people recently, but the mystery of the simplest of literary art "in which" the author acts as Solomonarii as witches and the fairies to his homework itself, the most common of prose (magic illusion spells) are only artistic expression of the same instinct that I found at their foundation. The author assigns characters faculties related's strengths; but the Great Magician, Wizard true, remains in fact himself " (N. Manolescu, 1971, p. 3). In this sense, mind and vision of Virgil Ardelean: record compels us to note the similarities Tales with fantastic stories of our folklore. There are fears identifiable features of the own: face transformed in fish and, as so tempting men, the ghosts that and seek followers (...). note that element of utmost importance that the reasons folk superstitions folk magic practices are reprinted with obvious respect for "authenticity". The author who put in the form of his work epic title "Stories", understood not to change the order of appearance of the original, nothing or almost nothing. He wanted to be only a storyteller, and as such, although generally participate in action is kept somewhat in reserve. Thus, mimicking optics primitive has been fully achieved. like the narrator popular, he recounts earnestly miraculous occurrence get up there that sometimes not sanctioned meaning supernatural story, as in " The Lake bad," "Asceticism", "The stone soup", "Death postponed". Voiculescu did so to create the atmosphere of mystery and enigma and without which the story. After all, any prose, is inconceivable. He needed contingency, the sensational facts. Being harvested them from folklore, kept them, of course, the specific form" (V. Ardelean,1970).

Intermingling archaic to the modern mentality captures things beyond imagination competes with engaging look real. By popular words specific to the area, and a natural spontaneity of expression, Vasile Voiculescu also mark particular stories with charm and originality.

BIBLIOGRAPHY

Ardeleanu, V. 1970. *V. Voiculescu și fabulosul folcloric,* în „Viața românească”, Nr. 2.

Bahtin, M. 1982. *Probleme de literatură și estetică.* Traducere de Nicolae Iliescu. Prefață de Marin Vasile, București: Editura Univers.

Braga, M. 2008. *V. Voiculescu. Măștile căutării de sine (o hermeneutică orizontului creației),* București: Editura Academiei Române.

Cioculescu, Ș. 1986. „Cuvânt înainte”, *V. Voiculescu. Gânduri albe,* București: Editura Cartea Românească.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Dan, S. P. 1975. *Proza fantastică românească,* București: Editura Minerva.

Eliade, M. 1978. *Aspectele mitului,* Traducere Paul G. Dinopol. Prefață de Vasile Nicolescu, București: Editura Univers.

Eliade, M. 1967. *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*. Nouvelle édition revue at augmentée, Paris: Gallimard.

George, Al. 1971. *V. Voiculescu și povestirile sale*, în vol. *Semne și repere,* București: Editura Cartea Românească.

Manolescu,N. 1971. *Povestirile lui V. Voiculescu*, în revista "Luceafărul", 09 ianuarie.

Nedelcu, S. Ctin. 2013. *Schimbicul în viziunea lui Vasile Voiculescu* în *Revista Simpozionului interjudețean: Vară de noiembrie,* Ediția V, Nr. 5, Pitești: Edirura Mustang.

Pop, I. 1967. *Vasile Voiculescu și tentația mitului* în *Luceafărul* an X, nr. 14, 08 aprilie.

Voiculescu, V. 1934. *Exemplul piersicului*, în „Lamur*a", Nr.* 9.

Voiculescu, V. 1966. *Ultimul Berevoi, Povestiri II,* București: Editura pentru literatură.

Voiculescu, V. 1966. *Capul de zimbru, Povestiri I,* București: Editura pentru literatură.

Voiculescu, 1998. *Integrala prozei literare*, Ediție îngrijită, prefața și cronologie de Roxana Sorescu, București: Editura Anastasia.

Zaharia – Filipaș. 1980. *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, București: Editura Minerva.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE ANDROGYNOUS MODEL IN TELLURIC PLAN - JANE EYRE, CHARLOTTE BRONTË

Carmen Ioana Popa
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract:This study aims to show how the concepts of the perfect couple and androgynous migrate, which is materializing in telluric plan. In the context of our research, we seek to validate space and causality which are reflected in the androgynous reconstruction in telluric plan, and is materialized by the couple Jane- Mr. Rochester. We intend that the route of this pair culminates in a reunion of souls. We will try to show that the chestnut symbolism becomes the model of the androgynous reunification which has been split into two. The route of the two becomes a road to one´s own self, a self-awareness that allows the character to understand the aspects that helps them travel together to the chosen path. Throughout the novel we can find references to the Bible, which is evident as the lovers find their primary connection in a natural setting.

Keywords: androgynous, telluric, nature, chestnut, reunification

„Noi toți și neîncetat iubim și fiecare în alt fel, iar toți aproape iubim greșit; și cu cât iubim mai mult, cu atât iubim mai greșit. Dacă unul singur între o sută și între o mie iubește drept, acesta nu găsește crezare, deoarece nu acesta este felul obișnuit al iubirii. Și - vai nouă - cădem în această înfricoșătoare rătăcire deoarece pe acest drum de străduință al Iubirii noi pășim cu îndrăzneală înainte de a-i cunoaște ținta și de a ști cum să străbatem întinderea lui plină de primejdie. De aceea cu cât mergem mai mult, cu atât - vai nouă, nenorociților! - mai mult greșim spre marele nostru rău. Și rătăcirea prin această pădure întunecată este cu atât mai gravă, față de alte drumuri pe care le urmăm, cu cât mai mulți și mai adesea o străbat."[1]

Ființa androginică devine prototipul perechii care tinde să se contopească în starea privilegiată de la începuturile acestei lumi. Mitul androginului este expus într-o lucrare reprezentativă și fundamentală, *Banchetul sau despre iubire* de Platon. Textul prezintă faptul că la începuturile lumii existau trei categorii de oameni: de fel bărbătesc, de fel femeiesc și androginul, ființă care a pierit din cauza mândriei sale. Androginul, ființă duală, un cerc al perfecțiunii, forma unul ființei, cele două elemente coexistând împreună având parte de unirea primordială. Mișcarea pe care o realizează această ființă este perfectă și în afara timpului, pentru că această contopire și pacea pe care o reprezintă nu se realizează în acest timp istoric. Separarea

[1] Marsilio Ficino, *Asupra iubirii sau Banchetul lui Platon*, în românește de Sorin Ionescu (Nina Façon), Timișoara, Editura de Vest, 1992, p. 93.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

lor din cauza mândriei culminează cu o serie de căutări și dezechilibre la care este supusă ființa dezbinată. Această pedeapsă formează dezechilibrul făpturii obișnuite să fie completă. Această căutare apare din dorința de contopire, de a resimți echilibrul sufletesc de care aveau parte. Îmbrățișarea devine modul de a-și exprima dorința de contopire, dar poate fi și un simbol al protecției: principiul masculin dorea să-și protejeze jumătatea, dorind contopirea eternă, principiul feminin manifestându-se la fel cu jumătatea sa. Această îmbrățișare devine modul de apropiere, devine speranța și dorul de celălalt. O dată sfera spartă, echilibrul se destramă și apare dezordinea, haosul. Această separare drastică poate fi considerată și un exil al omului, dar și al sufletului. Androginul nu mai are parte de perfecțiunea și liniștea de care avea parte și pe care le pierde din cauza mândriei. Această mândrie atrage după ea exilul. Acest exil este atât unul exterior, cât și unul interior. Jumătățile se caută pe acest pământ, dar se caută și în interiorul lor, unde sufletul *șchiopătează* din cauza rupturii. Apar frustrările și incapacitatea de a înțelege acest exil metafizic. Starea androginului poate fi considerată „una dintre cheile Cunoașterii. Aceasta înseamnă că Cunoașterea va fi cu atât mai deplină cu cât «inițiatul» va regăsi în interiorul său calea de acces către sinteza dintre principiul masculin și principiul feminin”[2].

În lucrarea de față dorim să poposim asupra romanului *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, deoarece perechea perfectă din acest text devine modelul androginului în plan teluric.Roman apărut în epoca victoriană, poate fi considerat un bildungsroman, urmărindu-se procesul de formare al eroinei. Jane încearcă să fie independentă într-o societate în care femeia nu poate să aibă propria libertate, dar dragostea o ajută să treacă peste traume și să-și înțeleagă locul în viața domnului Rochester.

Jane și domnul Rochester, două ființe diferite prin condiția lor, dar asemănătoare prin dorințele și aspirațiile lor devin modelul androginului în plan teluric. Completarea perechii va deveni una reciprocă, iar obstacolele de netrecut din această lume dispar unul câte unul până la contopirea celor doi. Legătura care se creează între ei este cea care va dăinui și îi va apropia pentru a-și împlini destinul și pentru a se completa într-o pereche care are nevoie doar de dragostea care și-o oferă unul altuia.

Prima întâlnire dintre ea și domnul Rochester este în natură, în preajma conacului Thornfield, iar sacralitatea acestui loc le permite ca identitățile lor să se piardă. Singurul care descoperă identitatea necunoscutei este bărbatul. În acel loc din natură vraja se face simțită, dar este spulberată de apariția călărețului, a cărui călăuză era un câine, care într-o oarecare măsură o impresionează pe Jane. Măreția călărețului este dată de armăsarul în șaua căruia trona. În *Dicționar*-ul *de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere,* calul devine o călăuză, iar în beznă el devine modalitatea de ieșire la lumină a călărețului, fiind chiar un animal psihopomp. Măreția calului și prăbușirea acestuia poate sugera urcușurile și coborâșurile în povestea de dragoste a perechii protagoniste, dar devine și un prim pas între Jane și domnul Rochester; un început al unirii lor ca pereche. Acest templu natural devine o formă a regăsirii paradisului pierdut și modalitatea de întâlnire a două suflete care tânjesc spre transcendența iubirii. Ajutorul pe care îl oferă Jane devine o deschidere spre necunoscutul vieții,

[2] Jean Libis, *Mitul androginului*, Baia Mare, Editura Dacia, 2004, p. 109.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

trezind interesul acestui bărbat care o privește cu duritate, iar asprimea pe care Jane o remarcă îi devine confortabilă: „dar încruntarea, asprimea călătorului m-au făcut să mă simt imediat în largul meu”[3]. Recunoașterea călătorului ca fiind stăpânul ei nu o stânjenește, ci o face să se simtă în largul ei. Întâlnirea lor din jurul focului conferă purificare și regenerare bărbatului. Prezența lui Jane în viața lui devine vitală și benefică, Rochester dorindu-și o purificare și o ieșire la lumină a propriului său suflet. Trecerea dintre profanul vieții lui și sacralitatea pe care natura și focul o înaintează devine sursă de dorință și de iubire pentru Jane. Regenerarea bărbatului se realizează doar prin focul purificator al iubirii.

Iubirea dintre cei doi nu este una fizică, ei contemplându-se și fiind sinceri în ceea ce privește înfățișările lor. Iubirea nu ține cont de aspectul fizic, ci de sufletele celor doi care tânjesc după tărâmul necunoscut al sentimentului primordial, care atrage, pătrunde și contopește două ființe: „- Mă studiezi, domnișoară Eyre, spuse el. Mă consideri frumos? (...) - Nu, domnule.”[4]; „- Pari foarte încurcată, domnișoară Eyre, și deși nu ești mai drăguță decât sunt eu frumos, aerul acesta încurcat îți șade bine.”[5]

Conversația devine forma lor de cunoaștere și de autocunoaștere, iar iubirea sugerează firul de care se agață două suflete pentru a supraviețui. Privirea este cea care spune ceea ce gura omite să dezvăluie. Ochii înlătură vălul cuvintelor și transmite absolutul sufletului. Ochii își pun pe tavă inima, ating, mângâie și spun vorbe de dor celui căruia îi este oferită iubirea. „Atât în *Bhagavad-Gitā*, cât și în *Upanișade*, cei doi ochi sunt identificați cu cei doi luminători: soarele și luna”[6], fiind deschizători de drumuri și porți ale sufletului. Luna și soarele se întâlnesc în aceeași ființă pentru a călăuzi iubitul din întunericul vieții la lumina iubirii. „Viziunea dualistă este și o percepție mentală: «Sufletul are doi ochi», scrie Silesius: «unul privește timpul, celălalt stă întors spre veșnicie». Potrivit victorienilor, unul înseamnă dragoste, iar celălalt, funcția intelectuală.”[7]

Castitatea, tinerețea și noblețea fetei sunt remarcate de însuși domnul Rochester. Jane devine modalitatea de purificare a bărbatului pentru că după cum și el remarcă, o consideră o comoară neprețuită de care el are nevoie precum cerul: „Fată dragă, o memorie fără pete sau murdărie trebuie să fie o comoară desăvârșită - un izvor inepuizabil de pură revigorare, nu-i așa?”[8]. Bărbatul se simte murdar, iar contrastul dintre el și tânăra fată este evident, puritatea ei este cea care revigorează atmosfera conacului. Domnul Rochester vede în Jane puritatea pe care viața i-a luat-o, iar el prin intermediul fetei dorește să-și răpească de la viață puritatea și castitatea sufletească pierdută. Murdăria, mizeria pe care le resimte după o viață destul de zbuciumată, are nevoie de apa curată și purificatoare care există în sufletul fetei. Purificarea

[3] Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, traducere din limba engleză de Mirella Acsente, prefață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Corint, 2015, p. 149.
[4] *Ibidem*, p. 170.
[5] *Ibidem*, p. 171.
[6] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*,Iași, Editura Polirom, 2009, p. 637.
[7] *Ibidem*, p. 638.
[8] Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 175.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

aceasta bărbatul o primește încet prin ochii fetei, iar experiența lui de viață îi permite lui Rochester să dezlege misterul ochilor lui Jane: „cel puțin îmi place să cred că asta citesc în ochii dumitale (apropo, ai grijă ce exprimi cu ei, căci mă pricep să le interpretez limbajul)”[9]. Jane devine pentru domnul Rochester o lumină călăuzitoare care îl scoate din întunericul în care se scufundase, iar comunicarea devine o formă de redescoperire a frumosului care mai există în această lume. Puritatea fetei nu poate fi atinsă de niciun rău, mizeria lui nu o poate atinge, Jane având capacitatea de a transforma întunericul din el în lumină: „știu ce fel de minte am ales pentru comunicarea cu a mea; știu că nu e una care ar putea să se molipsească: e o minte deosebită, e unică. Din fericire, nu vreau să-i fac rău; dar dacă aș vrea, ea nu ar lua răul din mine. Cu cât vorbim mai mult, cu atât mai bine; căci, dacă eu nu te pot distruge, dumneata mă poți însufleți.”[10]

Dragostea apare încet în sufletul fetei care nu cunoscuse acest simțământ până în acel moment. Sinceritatea lui este ceea ce o atrage și faptul că prin comportamentul lui nu o face să se simtă inferioară, ci o face să simtă că face parte dintr-un întreg. Iubirea înfrumusețează înfățișarea celui iubit, deoarece dragostea luminează ființa și o înfrumusețează. Puritatea și iubirea învăluie ființa și o ridică deasupra răutății. Însă defectele nu dispar, ci doar calitățile se luminează mult mai mult atunci când iubirea contopește două suflete care tânjesc la transcendența ființei prin acest sentiment primordial. Jane este salvatoarea domnului Rochester, ea este cea care stinge incendiul din camera bărbatului, fapt care îi apropie mult mai mult. Datoria pe care o are bărbatul față de Jane nu devine o povară, ci o conexiune mult mai puternică între cei doi: „- Mi-ai salvat viața: mă bucur să am o datorie atât de mare față de dumneata. Nu pot să-ți spun mai mult. E o obligație pe care n-aș fi suportat să o am față de nicio altă ființă; dar cu dumneata, e diferit. Binefacerea dumitale, Jane, nu o simt ca pe o povară.”[11] Legătura dintre ei și lumina ochilor lui Jane este ceea ce îl atrage pe Rochester. În ochii ei, el găsește liniștea și purificarea de care un suflet pribeag are nevoie. Privirile lor vorbesc și se înțeleg, Jane fiind salvarea lui materială, cât și spirituală.

Plecarea bărbatului din Thornfield devine un motiv de tristețe, iar gândul că acesta nu s-ar mai întoarce vreme îndelungată devine de nesuportat. Lipsa jumătății este un motiv de zbucium, dezamăgire și lipsă a părții vitale din propria ființă. Întoarcerea domnului Rochester la Thornfield readuce viața înapoi, iar revederea lui pentru Jane este ca o ieșire la lumină a unei căprioare speriate care a stat ascunsă până la apariția soarelui. Conexiunea dintre cei doi devine atât de puternică încât Jane nu are nevoie să-l vadă pe domnul Rochester pentru a-i simți prezența: „El intră ultimul; nu mă uit la arcadă și totuși îl văd intrând.”[12]

Mâinile și privirea contopesc două suflete care au nevoie de lumina iubirii, iar revederea devine un tresalt al inimii în apropierea celui iubit. Revederea lui este ca o primăvară după o iarnă geroasă, iar iubirea devine ceea ce înfrumusețează pentru că „«frumusețea este în ochii

[9]*Ibidem*, p. 176.
[10]*Ibidem*, p. 185.
[11]*Ibidem*, p. 194.
[12]*Ibidem*, p. 221.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

celui ce privește»"[13]. Jane se simte aidoma domnului Rochester, două jumătăți ale aceluiași întreg care au fost despărțite și au nevoie de contopire prin iubirea lor. Lacrimile fetei sunt perlele iubirii, un simbol al durerii și al zbuciumului sufletesc; formă de suferință a neîmplinirii acestui sentiment primordial: „uită-ți ochii acum, strălucind înotând în lacrimi, iar o picătură ți-a alunecat de pe gene și a căzut pe o dală."[14] Prin lacrimile fetei, domnul Rochester are siguranța sentimentelor ei. Lacrima este picătura „care moare evaporându-se, după ce a adus o mărturie: simbol al durerii și al intercesiunii."[15] Roua din ochii fetei sunt un simbol regenerator de care bărbatul are nevoie, deoarece această picătură este o „expresie a *binecuvântării* cerești, ea reprezintă în esență *grația care însuflețește*. «Apa care țâșnește din inimă»"[16]: „ochii strălucesc precum roua"[17]. Ochii fetei devin poarta prin care puritatea se revarsă în ochii celui iubit.

Ochii sunt talismanele iubiților, iar în acest caz, ei devin intermediarii primordiali pentru transcendența iubirii perechii perfecte. Iubirea din ochi este tot ceea ce și-ar dori o ființă singuratică în această lume. Urâțenia înfățișării care apare în superficialitatea celorlalți, se înfrumusețează prin ochii iubitului pentru că „«un ochi iubitor e singurul talisman de care ai nevoie - pentru el ești suficient de frumos; sau mai degrabă asprimea ta are o forță ce depășește frumusețea»"[18]. Frumusețea fizică este trecătoare, iar cei care caută doar această efemeritate, nu vor cunoaște frumusețea veșnică a sufletului și a iubirii totale. Pentru Jane și domnul Rochester cuvintele sunt de prisos, pentru că ei se înțeleg fără a rosti un cuvânt. Bărbatul devine căminul ei, singurul adăpost pe care îl are este iubirea totală de care are parte. Iubirea devine atât de mare încât însăși Jane mărturisește faptul că „niciodată nu-l iubisem atât de mult"[19].

Livada din jurul conacului este asemănată cu Edenul, paradisul pierdut după care tânjește ființa. Puzderia de flori sacralizează locul și iubirea celor doi, iar privelișteа și izolarea sunt folositoare acestui sentiment primordial. Sacralitatea naturii devine un templu al iubirii, care nu permite pătrunderea profanului din exterior. Natura se intensifică precum iubirea celor doi, domnul Rochester remarcând faptul că „amurgul și răsăritul de lună se întâlnesc într-un fel atât de minunat"[20]. Contrastul dintre amurg și răsărit se contopesc precum cei doi, unul cu întunericul și celălalt cu lumina, se apropie într-o iubire totală. Amurgul poate sugera căderea tristeții și a superficialității și răsăritul iubirii și a luminii în sufletul domnului Rochester. Fluturele care apare în preajma lor este considerat „un simbol al imponderabilității și al instabilității"[21]. Acest simbol poate sugera instabilitatea care va apărea în relația celor doi din cauza unei greșeli din trecutul bărbatului.

[13]*Ibidem*, p. 222.
[14]*Ibidem*, p. 230.
[15] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 505.
[16]*Ibidem*, p. 793.
[17] Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 254.
[18]*Ibidem*, p. 306.
[19]*Ibidem*, p. 308.
[20]*Ibidem*, p. 311.
[21] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 401.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Întâlnirea perechii noaptea pe banca de sub castan devine una premonitorie deoarece castanul este un „simbol al prevederii, fructul său servind drept hrană pentru iarnă”[22]. Această prevedere sugerează ceea ce avea să se întâmple, iar legătura dintre ei este una de ordin primordial. „- Pentru că, spuse el, am uneori sentimentul ciudat legat de dumneata - în special când ești lângă mine, ca acum; e ca și cum aș avea o coardă undeva în stânga, sub coate, strâns și implacabil înnodată de o coardă asemănătoare situată în același loc în trupul dumitale micuț.”[23] Această legătură poate face trimitere la perechea Adam - Eva; Eva fiind creată din coasta lui Adam. Această reminiscență ancestrală îl face pe domnul Rochester să conștientizeze legătura primordială care există între ei. Între inimile celor doi există un legământ care nu poate fi distrus, iar despărțirea aduce doar sângerarea acestui organ plin de muzicalitatea iubirii: „Și dacă marea furtunoasă și înspumată, ca și vreo două sute de mile de pământ se așează între noi, mă tem că acea coardă de legătură se va rupe; și apoi am o bănuială neliniștitoare că o să încep să sângerez înlăuntrul meu”[24]. Sărutul devine o pecetluire a legământului, iar îmbrățișarea o formă de contopire și protecție a ființelor într-o iubire totală. Legământul lor nu este unul efemer pentru că domnul Rochester îi cere lui Jane să fie egala lui: „să-mi fii al doilea eu și cea mai bună tovarășă pe acest pământ. (...) căci egala mea este aici și cea asemenea mie”[25]. Egalitatea și asemănarea lor într-un templu natural îi ajută să-și piardă identitatea și să capete una comună propice iubirii lor. Din nou se face trimitere la Biblie în discursul domnului Rochester: „pe tine te iubesc ca pe carne din carnea mea”[26]. Jane îi este atât de dragă încât o consideră ca parte din el, din trupul său. Regăsirea paradisului pierdut are loc în natură și prin iubire, însă castanul începe să geamă, prevestind catastrofa ce avea să se întâmple, iar furtuna se dezlănțuie asupra locului, răzvrătindu-se împotriva sacrilegiului care va avea loc. Această furtună lasă urmări în locul jurământului: „marele castan sălbatic din fundul livezii fusese lovit de trăsnet în timpul nopții și - despicat în două - jumătate din trunchiul lui se prăbușise la pământ”[27]. Această despicare a trunchiului prevestește despărțirea perechii. Se poate face trimitere și la ființa androginică care a fost despicată din cauza răzvrătirii. Trăsnetul „simbolizează intervenția neașteptată și brutală a cerului”[28]. Această intervenție arată pedeapsa pe care domnul Rochester o primește pentru înșelăciunea pe care vrea să o comită pentru a-și salva iubirea de o greșeală din trecut. Această despicare a trunchiului sugerează ruptura care va surveni între cei doi. Ei sunt precum făptura androginică care este despicată. Cei doi sunt un întreg, iar ruptura lor va aduce o sângerare a sufletelor și a iubirii lor. Faptul că jumătate din trunchi se prăbușește sugerează decăderea și pedeapsa bărbatului, iar jumătatea care încă este în picioare este Jane, demnă și nepătată pentru a avea capacitatea ca în cele din urmă, să-l ridice pe domnul Rochester din negura în care a recăzut. Ea devine mâna salvatoare care va fi tot timpul în preajma

[22]*Ibidem*, p. 196.
[23] Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 314.
[24]*Ibidem*, pp. 314-315.
[25]*Ibidem*, p. 317.
[26]*Ibidem*, p. 318.
[27]*Ibidem*, p. 320.
[28] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 945.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

bărbatului pentru a-l ocroti și iubi. Castanul devine prototipul androginului și legătura ființei cu forma privilegiată de care avea parte ființa. Iubirea nu are granițe, iar acest sentiment total este cel care înfrumusețează ființa.

„- În ochii mei ești o frumusețe - și o frumusețe chiar după pofta inimii mele - delicată și eterică."[29] Acest fel de frumusețe nu este una efemeră, ci veșnică, deoarece iubirea este totalitatea cosmosului adunat într-un suflet înflăcărat de primordialitatea iubirii veșnice. În preajma lui Jane, domnul Rochester se simte ocrotit și vindecat de negura propriului trecut, considerând-o pe Jane îngerul său ocrotitor, un miracol apărut pe neașteptate în viața lui. Apariția pomului despicat o pune pe gânduri pe Jane: „se ridica acolo, întunecat și frânt - trunchiul lui, despicat pe mijloc, se căsca înfiorător. Cele două jumătăți nu erau despărțite de tot, căci baza trainică și puternică le ținea unite. Dar viața lor comună era distrusă - seva nu mai urca în ele: ramurile atârnau moarte de-o parte și de alta, iar furtunile iernii ce aveau să vină cu siguranță o vor doborî pe una sau poate pe amândouă; dar deocamdată se putea spune că mai formau un copac - o ruină, dar o ruină întreagă"[30]. Baza care rămâne neatinsă sugerează legământul dintre perechea de îndrăgostiți. Această descriere sugerează relația dintre cei doi. Baza este ceea ce îi va aduce împreună, iar ruina se poate transforma într-o nouă ființă mult mai capabilă să lupte pentru propria iubire. Fărâma de iubire care mai există în unirea rădăcinilor este ceea ce va regenera și purifica ființa. Jane este neliniștită și presimte că va urma o catastrofă de aceea își dorește să imprime clipa petrecută cu domnul Rochester în eternitate: „Aș vrea ca ceasul acesta să nu se mai sfârșească - cine știe ce i-a hărăzit soarta celui care vine?..."[31]. Presimțirile ei sunt tot mai sumbre, iar visele o neliniștesc. Ruperea vălului sugerează ruperea ființei precum despicarea trunchiului și o profanare a sacrului. Întreaga natură prevestește ce avea să se întâmple. Totul părea să fie împotrivă, totul pare o clarviziune a rupturii și despicării perechii: „Jumătate din cer era senin și curat: norii, alungați de vântul care bătea acum dinspre apus, se îngrămădeau spre răsărit în lungi șiruri argintii, iar luna strălucea pașnic."[32] În ziua nunții, domnul Rochester o aseamănă pe Jane cu un crin pentru a evidenția puritatea fetei, sentimentele protagonistei răsfrângându-se în privire: „Inima-mi întreagă îmi era în ochi"[33]. În fața bisericii, Jane observă roșeața cerului sugerând o imagine apocaliptică, iar cioara care se rotea prevestește ruptura ființei și pătrunderea profanului în sacralitatea iubirii. Aflarea veștii că domnul Rochester este de fapt căsătorit distruge interiorul și pune în pericol stabilitatea perechii. Un ger cumplit se perindă în sufletul fetei în mijlocul verii, iar ea recunoaște că „speranțele (...) muriseră lovite de o soartă perfidă"[34]. Această catastrofă o face să înțeleagă cât de oarbă îi fusese iubirea, iar purtarea și încrederea ei pentru un bărbat aidoma ei o face să se retragă în carapacea ei unde suferă: „Oh, cât de orbi îmi fuseseră ochii și cât de

[29] Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 323.
[30] *Ibidem*, p. 345.
[31] *Ibidem*, p. 349.
[32] *Ibidem*, p. 357.
[33] *Ibidem*, p. 359.
[34] *Ibidem*, p. 369.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

încrezătoare purtarea!”[35]. Acest „Oh” sugerează suferința și destrămarea propriei ființe, lăcrimarea sufletului și spulberarea unui viitor care din start părea sortit eșecului. Întreaga natură a înțeles sacrilegiul care urma să fie făcut, iar propria inimă nevinovată care dorea să fie atinsă de dulceața iubirii, rămâne tristă și de nepătruns. Descoperirea soției domnului Rochester ascunsă, o face să hotărască ruperea relației, iar insistențele bărbatului nu o mai întorc din drum. Ea se închide în cameră, într-o carapace, într-un loc strâmt pentru a se proteja de lumea exterioară, însă bărbatul o așteaptă vreme îndelungată în fața ușii sugerând un paznic, un protector care încearcă să-și protejeze iubirea. Jane părăsește camera și citește în ochii bărbatului căință și iubire, care o fac să-l ierte în adâncul inimii sale, dar acest simțământ nu o face să se întoarcă din drum. Durerea pe care o simte o face să se gândească la moarte, ființa ei nemaisuportând legătura veșnică pe care o are cu acest bărbat din fața ei, în ochii căruia citește dragoste veșnică: „atunci n-ar mai trebui să fac efortul de a-mi sfâșia corzile inimi rupându-le de cele ale domnului Rochester”[36]. Tăcerea fetei devine de nesuportat, iar domnul Rochester încearcă să o convingă să nu rupă legătura dintre ei. Tulburarea lui i se pare o cruzime, suferința lui de nesuportat. Domnul Rochester realizează că a pierdut-o pe Jane, iar dacă ar forța-o să stea alături de el, de spiritul ei nu va avea parte: „Orice aș face cu colivia, nu pot ajunge la pasărea sălbatică și frumoasă din dinlăuntrul ei. (...) Aș putea cuceri casa, dar cea care locuiește acolo s-ar înălța spre cer înainte să pun cu totul stăpânire pe locuința ei de lut. Și eu pe tine te vreau, spirit cu voință și tărie, cu virtute și puritate, nu doar învelișul tău fragil.”[37] Bărbatul are nevoie de sufletul fetei, nu de lutul efemer, el are nevoie de divinul care se găsește în ea. Disperarea și sfâșierea sufletească se citesc în cuvintele și glasul lui. Durerea devine atât de sfâșietoare încât lacrimi șiroiesc din sufletul lui; auzindu-l Jane se întoarce pentru a-l mângâia și săruta pe obraz. Domnul Rochester dorește să o prindă în îmbrățișarea sa, dar ea îl respinge, iar în inima sa își pecetluiește plecarea: „«Rămâi cu bine!» strigă inima mea, iar deznădejdea adăugă: «Adio, pentru totdeauna!»”[38].

A doua zi devreme, când totul era în tăcere, ea pleacă în deznădejde și uitare, sperând că astfel se va putea îndepărta cât mai mult de acest loc. Într-un final acest zbucium o va aduce în casa domnului St. John și a surorilor sale, care se pare că îi era o rudă necunoscută și de la care află că a moștenit o sumă considerabilă de bani. Timpul petrecut cu aceștia și în cămăruța în care ajunge să predea o ajută să-și găsească pacea, dar nu și uitarea. Însă imensa distanță dintre ea și domnul Rochester nu o face să-l uite sau să nu-i audă glasul disperat care o strigă încontinuu pe nume. În acest caz vorbim de telepatie, de puterea dragostei care există în perechea perfectă, în care sufletul își caută jumătatea pretutindeni. „Existența telepatiei are multe conotații. Înseamnă că lumea se bazează pe interacțiune, o rețea de comunicare și gânduri și sentimente împărtășite, de care majoritatea nu sunt conștienți încă. (...) Ai putea contacta

[35]*Ibidem*, p. 370.
[36]*Ibidem*, p. 374.
[37]*Ibidem*, p. 398.
[38]*Ibidem*, p. 399.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

sufletul pereche la celălalt capăt al lumii”[39]. Această formă de telepatie trebuie să fie cu cineva compatibil, iar acest fapt îl observăm în roman, cei doi fiind suflete pereche care se caută pentru a se înclești în unirea primordială.

Acest strigăt de durere, Jane îl resimte în tot trupul ei, iar simțurile îi sunt copleșite deoarece sufletul i se umple de sufletul domnului Rochester. Acest strigăt o duce spre conac, pleacă în căutarea sufletului ei pereche, iar când ajunge la locuința acestuia descoperă o ruină în locul conacului și află că în acel loc a fost provocat un incendiu de către femeia ținută închisă, în urma căruia ea se aruncă în gol. Acest incendiu a fost o purificare a locului și a ființei, domnul Rochester primindu-și pedeapsa, dar și salvarea, fiindcă Jane va fi îngerul său ocrotitor pentru tot restul vieții lor. Reîntâlnirea dintre cei doi este una emoționantă, o reîntregire a ființei care a fost despicată, Jane devenind ochii și intermediarul dintre el și lume. Iubirea lor este una totală care depășește granițele spațiale, iar setea după jumătatea sa este inepuizabilă. Jane devine indispensabilă, iar bărbatul are teama la început că este o nălucă care în curând va dispărea și îl va abandona în negura timpului. Domnul Rochester cu handicapul său se simte inferior precum castanul despicat: „- Nu sunt mai bun decât castanul bătrân, lovit de trăsnet, din livada de la Thornfield, spuse el nu după mult timp. Și ce drept ar avea el să-i ceară unui caprifoi înflorit să-i acopere șubrezenia cu prospețimea lui?”[40] Dorința de regenerare și purificare este încă prezentă, iar faptul că cei doi doresc să devină trup și suflet le pecetluiește unirea prin căsătoria și copiii lor, rodul dragostei și suferinței lor. Jane devine lumina ochilor domnului Rochester, iar iubirea lor îi unește pentru că bărbatul devine însăși viața lui Jane: „pentru că sunt viața bărbatului meu, așa cum și el e viața mea. Nicio femeie nu a fost mai unită cu bărbatul ei, decât sunt eu: niciodată n-a fost mai pe deplin os din oasele lui și carne din carnea lui.”[41]

În acest studiu am urmărit să validăm reîntregirea androginului în plan teluric. Castanul prezintă soarta perechii Jane - domnul Rochester care va supraviețui prin baza care se află la temelia ființei lor. Natura, locul prielnic desfășurării poveștii de iubire, devine o reîntoarcere la esențele primordială, acest mediu fiind un sanctuar al protecției și al apropierii de divin. Întreaga natură este părtașă la traseul pe care îl parcurg cei doi, iar reîntregirea androginului prin perechea Jane - domnul Rochester are loc după purificarea elementului masculin. Jane devine mâna salvatoare care se apleacă asupra bărbatului pentru a-l ridica, ea devenind elementul regenerator, care sacralizează iubirea în plan teluric.

BIBLIOGRAPHY:

ANIXT, A., *Istoria literaturii engleze*, traducere din limba rusă de Leon Levițchi și Ion Preda, București, Editura Științifică, 1961

[39] William Henderson, *Suflete pereche. Adevăratul sens al existenței*, versiunea în limba română - Adriana Crăciun, București, Editura RBA Media, 2011, pp. 86-87.
[40] Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 550.
[41] *Ibidem*, pp. 557-558.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

BRONTË, Charlotte, *Jane Eyre*, traducere din limba engleză de Mirella Acsente, prefață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Corint, 2015

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iași, Editura Polirom, 2009

ELIADE, Mircea, *Mefistofel și androginul*, traducere de Alexandra Cuniță, f. l., Editura Humanitas, 1995

FICINO, Marsilio, *Asupra iubirii sau Banchetul lui Platon*, în românește de Sorin Ionescu (Nina Façon), Timișoara, Editura de Vest

HENDERSON, William, *Suflete pereche. Adevăratul sens al existenței*, versiunea în limba română - Adriana Crăciun, București, Editura RBA Media, 2011

LIBIS, Jean, *Mitul androginului*, Baia Mare, Editura Dacia, 2004

PLATON, *Banchetul*, traducere, studiu introductiv și note de Petru Creția, București, Editura Humanitas, 2011

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

ITALO CALVINO'S "FANTASTIC ICONOLOGY": WHEN ART TRIGGERS LITERATURE

Corina-Gabriela Bădeliță
Assist., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The Italian writer Italo Calvino is well-known for his tireless quest for new ways of expression – rational and expressive at the same time, for challenging the existential labyrinth by experimenting with avant-garde literary formulas, for the interdisciplinarity of his artistic creed, for continuously reinventing himself. Yet three times, in three different writings, he describes in a more or less detailed way to what extent he had been influenced by the cycle of paintings belonging to Vittore Carpaccio, to be seen in the Scuola di San Giorgio degli Schiavoni in Venice, a story rendered by images. Due to this model, Italo Calvino understood how the multiple potentiality of the image, which is activated by the visual fantasy, can then be tamed by the verbal logic of writing. In this paper, we will analyse the three texts on the subject, looking for the implementation of this strategy in Calvino's works.

Keywords: art, literature, image, fantasy, combinatorial narrative.

In apertura del saggio "Visibilità"[1] – la quarta delle *Lezioni americane* –, Italo Calvino, sulla scia di Dante, constata che "la fantasia è un posto dove ci piove dentro"[2] e nella fantasia del Nostro ci sono piovuti dentro due incontri con le arti visive che hanno poi influenzato, segnato e plasmato forse più di ogni altra cosa il suo percorso autoriale[3], in quanto hanno sbloccato e spronato "la parte visuale dell'immaginazione letteraria […] d'importanza decisiva tanto nella visualizzazione quanto nella verbalizzazione del pensiero"[4].

Il primo è costituito dalle raccolte di fumetti pubblicati sul *Corriere dei Piccoli* che sua madre aveva cominciato a collezionare e archiviare prima ancora che egli fosse nato. All'epoca i disegni erano sprovvisti di testo d'accompagnamento, perché i balloons con le frasi del dialogo non erano ancora stati impiegati. Siccome neanche sapeva leggere, egli sopperì sin da subito con instancabile entusiasmo ed estro creativo a tale mancanza, attuando in anteprima una specie di ingegnosa narrativa combinatoria mentale: "Passavo le ore percorrendo i cartoons d'ogni

[1] In I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Oscar Mondadori, Milano 2002 [1993], pp. 91-110.
[2] Ivi, p. 91.
[3] Non a caso in "«Discreti messaggeri del fuori». Appunti su Italo Calvino e le arti figurative" (pp. 79-96), in Edoardo Esposito (a cura di), *Sul ri-uso: pratiche del testo e teoria della letteratura*, FrancoAngeli, Milano 2007, Andrea Mirabile propone come titolo alternativo per la *lezione* in merito "Come sono diventato ciò che sono".
[4] I. Calvino, *op. cit.*, p. 106.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

serie da un numero all'altro, mi raccontavo mentalmente le storie interpretando le scene *in diversi modi, producevo delle varianti, fondevo i singoli episodi in una storia più ampia, scoprivo e isolavo e collegavo delle costanti in ogni serie, contaminavo una serie con l'altra, immaginavo nuove serie in cui personaggi secondari diventavano protagonisti*.", "[…] la lettura delle figure senza parole è stata certo per me una scuola di fabulazione, di stilizzazione, di composizione dell'immagine"[5]. Tale passatempo si trasformò cogli anni in vero e proprio talento affabulatorio, che venne subito notato da Cesare Pavese, sin dal romanzo d'esordio dello scrittore ligure, fatto riportato da Calvino nella Prefazione del 1964 allo stesso[6].

Il secondo incontro avviene a Venezia e sarà reiterato tutte le volte che lo scrittore rimetterà piede nella città lagunare. Si tratta della fascinazione per i teleri di Vittore Carpaccio dedicati a San Giorgio e San Girolamo che si trovano nella Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, la cui minuziosa narrazione pittorica spazial-temporale sta alla base di quella che egli chiama "iconologia fantastica […] il metodo di raccontare le *mie* storie partendo da quadri famosi della storia dell'arte, o comunque da figure che esercitano su di me una suggestione"[7]. Le pagine delle *Lezioni americane* non sono le uniche a custodire la sua testimonianza al riguardo, anzi, sono le più scarse. Egli ne parla in maniera molto dettagliata in altri due contesti risalenti allo stesso anno, 1973, cosa alquanto insolita per Italo Calvino la cui smania per la sperimentazione, la novità e il continuo reinventarsi è ben risaputa. Si tratta del penultimo capitolo de *La taverna dei destini incrociati*, intitolato "Anch'io cerco di dire la mia"[8] e in alcuni appunti rimasti inediti fino alla loro inclusione nell'*Album Calvino*[9]che devono essergli serviti da bozze preparatorie per il capitolo soprammenzionato.

Cominciamo da questi ultimi, perché ne possiamo desumere la prova incontestabile dell'importanza che tale incontro assunse per l'intera opera del Nostro durante tutto l'arco della sua pluridecennale carriera letteraria. Negli appunti Calvino dichiara apertamente di aver tratto grande beneficio, sotto forma di ispirazione e ammaestramento, dal pittore veneziano: "Se uno scrittore può contare *un pittore tra i suoi maestri, tra coloro che hanno influenzato il mondo poetico, la sua immaginazione, e anche il suo stile, il suo modo di raccontare, certo Carpaccio* ha contato soprattutto nei primi anni della mia vita letteraria[10], ma devo dire che non ha mai smesso di pormi dei problemi: sento il bisogno di tornare – quasi direi – a consultarlo, a verificare se l'avevo capito bene, se non ha da dirmi qualcosa che non avevo afferrato"[11]. E a tal scopo: "Molte volte nel corso della mia vita, quasi direi ogni volta che torno a Venezia, ho

[5] Ivi, p. 105, corsivo ns.
[6] I. Calvino, Prefazione del 1964 a *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, prefazione di Jean Starobinski, A. Mondadori, Milano 2005, p. 1196; citato d'ora in avanti come *RRI*.
[7] Id., *op. cit.*, p. 106.
[8] In Id., *Il castello dei destini incrociati*, pp. 591-602, in *Romanzi e racconti*, vol. II, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, A. Mondadori, Milano 2005; citato d'ora in avanti come *RRII*.
[9] L. Baranelli ed E. Ferrero (a cura di), *Album Calvino*, A. Mondadori, Milano 1995.
[10] Basti pensare al titolo del suo romanzo d'esordio – *Il sentiero dei nidi di ragno* - che è un'immagine compresa di spazio, tempo e durata.
[11] L. Baranelli ed E. Ferrero (a cura di), *op. cit.*, p. 276; corsivo ns.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

sentito il bisogno di fare una visita qui, a San Giorgio degli Schiavoni, *a rivedere questi dipinti di Carpaccio, quasi direi a rileggerli, non solo perché sono dipinti narrativi, che contengono ognuno un racconto, ma perché sono composti di tante figurine minute, che si diramano in sequenze lineari, come i segni di una fitta scrittura, e nelle loro prospettive si possono seguire delle successioni temporali*"[12]. Leggendo queste righe è possibile cogliere la struttura portante di testi quali la trilogia degli *Antenati*, *Marcovaldo*, *Le città invisibili* e soprattutto *Il castello dei destini incrociati* che, se da una parte, sono tutti sorretti sullo sfondo da un filo conduttore, dall'altra parte, sono scomposti in sequenze che hanno spazio e profondità e che, susseguendosi, acquistano temporalità e si completano a vicenda così come succede con i quadri che in una sala di museo condividono una stessa tematica. Sembra che, osservando la sequenzialità dei teleri che messi insieme compongono un ciclo, Calvino abbia trovato una soluzione alla sua continua ricerca di rassicurante ordine all'interno del multiforme caos circostante. Il lettore perciò è invitato a immedesimarsi con uno spettatore che di volta in volta si sposta da destra a sinistra, con possibili movimenti indietro o in diagonale, nel tentativo di trovare il miglior percorso che garantisca una buona comprensione dell'insieme.

Se altri scrittori ricorrono alla scrittura ekphrastica[13] per ragioni puramente estetiche, per far rivivere l'esemplarità di una certa immagine, per sottrarla all'oblio, per far circolare i capolavori o per renderli più vicini agli spettatori, quindi per fini prevalentemente esterni, Italo Calvino lo fa con fini del tutto interni, che lo riguardano in prima persona: da un canto, tramite la rivisitazione, desidera affinare la propria arte, la sua tecnica narrativa, cogliere aspetti che forse gli erano sfuggiti in precedenza, dall'altro cerca di scoprire e capire meglio se stesso e l'ulteriore sviluppo dei suoi personaggi.

A tal proposito, la scaletta che seguono i due testi è più o meno la stessa – descrizione di San Girolamo/Antonio, di San Giorgio, a volte si alternano e infine si tirano le somme – gli appunti, però, tendono a essere più descrittivi, Calvino sembra soffermarsi davanti a ogni telero a perlustrarlo centimetro per centimetro con lo scopo di focalizzare meglio i dettagli e gustarsi gli ambienti, mentre il capitolo è pervaso da una certa tensione psicologica e introspettiva che si evince dalla raffigurazione dei due santi.

D'ora in poi ci atterremo al testo del capitolo, richiamando in discussione gli appunti solo laddove si presenta la necessità.

Il viaggio nell'universo pittorico è preceduto da due asserzioni che fanno trasparire la delusione e il gusto amaro del narratore/scrittore di fronte alla piega che hanno preso le cose ("Ma qui io vedo solo stampi di scene che si ripetono uguali, il tran-tran della carretta di tutti i giorni, la bellezza come la fotografano i rotocalchi."[14]), nonché nei confronti di se stesso e, a quanto pare, della stessa tecnica combinatoria ("Forse è arrivato il momento di ammettere che il tarocco numero uno [*Il Bagatto*] è il solo che rappresenta onestamente quello che sono riuscito a essere: un giocoliere o illusionista che dispone sul banco da fiera un certo numero di figure e

[12] Ivi, p. 274; corsivo ns.
[13] Si veda Andrea Mirabile, *op. cit.*, p. 81.
[14] I. Calvino, *RRII*, p. 596.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

spostandole, connettendole e scambiandole ottiene un certo numero d'effetti."[15]). A questo punto decide di affidarsi a quello che sa fare meglio, un altro gioco di prestigio, con le opere d'arte invece dei tarocchi, un ultimo tentativo di rivincita forse: ha bisogno di una nuova svolta e solo l'arte potrebbe ricondurlo sulla buona strada. Ovviamente, ci soffermeremo solo sui punti salienti.

Il suo *excursus* narrativo-pittorico si apre subito coi sangirolami raffigurati all'aperto, davanti a una caverna in compagnia di un leone addomesticato con una città sullo sfondo e si concentra più che altro sul leone: "Perché il leone? La parola scritta ammansisce le forze della natura? O sottomette le forze della natura?"[16]. Queste domande apparentemente retoriche celano infatti la risposta e ci aiutano a capire meglio l'iconologia fantastica calviniana, impersonata sembrerebbe nel leone domato. Il leone, quindi, rappresenterebbe la Natura incontrollata, la fantasia sfrenata, "la logica spontanea delle immagini"[17] dinanzi a un'icona, a un pensiero. È la fantasia allo stato puro. Ricorriamo a una serie di citazioni tratte dalla "Visibilità" per poter spiegare l'allegoria del leone addomesticato. Da Giordano Bruno Italo Calvino prende in prestito il concetto di immaginazione come repertorio del potenziale, come *spiritus phantasticus*, come "un mondo o un golfo, mai saturabile, di forme e d'immagini" e più avanti dà la sua definizione "La fantasia è una specie di macchina elettronica che tiene conto di tutte le combinazioni possibili"[18], donde si deduce che l'infinita molteplicità potenziale può senz'altro sopraffare. Perché la scrittura funzioni, perché la nascita di un racconto sia possibile, bisogna che lo scrittore sappia condurre il disegno secondo un'intenzione razionale, in altre parole occorre che egli sappia contenere la spontaneità della visualizzazione con la verbalizzazione: "La mente del poeta e in qualche momento dello scienziato funzionano secondo un procedimento d'associazioni d'immagini che è il sistema più veloce di collegare e scegliere tra le infinite forme del possibile e dell'impossibile"[19]. In conclusione, è necessario "unificare la generazione spontanea delle immagini e l'intenzionalità del pensiero discorsivo"[20], ovvero il leone rappresenta l'impeto visivo, San Girolamo la logica verbale dello scrittore che ammansisce il leone, donde il leone mansueto è l'iconologia fantastica al massimo delle sue capacità: "e così a me dà soddisfazione e sicurezza vederli insieme, cercare di riconoscermici, non specialmente nel santo e nemmeno nel leone […] ma nei due insieme, nell'insieme, nel quadro, figure oggetti paesaggi"[21]. In ciò consta la "pedagogia dell'immaginazione" che lo scrittore ligure vuole insegnare a chi lo segue.

Avanziamo di qualche riga e ci imbattiamo in un'altra immagine suggestiva: il teschio che si annovera tra i suppellettili dell'eremita e che simboleggia "la parola scritta [che] tiene

[15] *Ibidem*.
[16] Ivi, p. 597.
[17] I. Calvino, *Lezioni*, cit., p. 102.
[18] *Ibidem*.
[19] *Ibidem*.
[20] Ivi, p. 101.
[21] Id., *RRII*, p. 597.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

sempre presente la cancellatura della persona che ha scritto o di quella che leggerà"[22]. Non ci dilungheremo oltre, perché di altro non si tratta se non della "morte dell'autore" e del "patto con l'autore".

Abbandoniamo il San Girolamo all'aperto per incontrare il San Girolamo nello studio che può essere facilmente confuso con Sant'Agostino. Ci concentriamo sul paradosso che emana il dipinto di Carpaccio: "Anche nello studio dove regna la serenità assorta, la concentrazione, l'agio […] passa una corrente d'alta tensione: i libri lasciati in giro aperti voltano le pagine da soli, oscilla la sfera appesa, la luce della finestra entra obliqua, il cane leva il muso. Dentro lo spazio interiore cova un annuncio di terremoto: l'armoniosa geometria intellettuale sfiora al limite l'ossessione paranoica"[23]. L'accortezza di Calvino nel descrivere l'ambiente carico di apprensione è impressionante. È come se una cinepresa si spostasse a brevi scatti per cogliere tutto, persino la vibrazione nell'aria. L'enumerazione ellittica che rende il ritmo della frase molto incalzante ci fa quasi avvertire i battiti accelerati del cuore, l'ansia che si aggira nella camera, perché si tratta di una questione che non dà pace al Nostro. Calvino vi riconosce ed enfatizza il proprio conflitto interiore che lo consuma da sempre, le sue due divergenti pulsioni verso l'esattezza: da una parte, la predilezione per una "razionalità scorporata" e, per l'appunto geometrica, una specie di labirinto a rete e, dall'altra, una conoscenza che fa uso di una moltitudine di oggetti nel tentativo di imitare lo spazio circostante[24].

Il conflitto rimarrà irrisolto per il momento, perché l'attenzione si sposta all'improvviso verso una considerazione sull'impersonalità e l'atemporalità dei sangiorgi che abitano le varie chiese e i musei, come se si volesse cambiare argomento per non patire oltre. E, infatti, si intravvede finalmente un barlume di ottimismo e di recuperata speranza nelle sorti della letteratura, in grado di costruire, di dare sostanza e non solo forma al soggetto: "nel modo che hanno i pittori e gli scrittori di credere a una storia che è passata per tante forme, e per il fatto di dipingerla e ridipingerla, di scriverla e riscriverla, se non era vera lo diventa"[25], dunque la parola, la scrittura legittima.

Le ultime due pagine e mezzo del capitolo saranno prettamente di natura psicologica e introspettiva, però è qui che avverrà la svolta.

Calvino descrive le varie ipostasi di uccisione del drago, nonché le varie sembianze che assume costui, ma non lo fa con grande convinzione. Si avverte che la sua attenzione sta altrove e, in effetti, sulla pagina seguente ci coglie di sorpresa per la prima volta. Nella descrizione del telero dedicato a "San Giorgio che conduce al guinzaglio il drago nella piazza per metterlo a morte", ci fa notare che "non c'è nessuno che sorrida: tutti i volti sono gravi" perché "il drago non è solo il nemico, il diverso, l'altro, ma siamo noi, è una parte di noi stessi che dobbiamo giudicare"[26].

---

[22] *Ibidem*.
[23] Ivi, p. 599.
[24] Si veda Id., "Esattezza", in *Lezioni*, cit., p. 82.
[25] Id., *RRII*, p. 599.
[26] Ivi, p. 601.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Calvino riprende l'idea antica dell'uomo-labirinto, secondo la quale noi, alla pari dell'universo, siamo fatti di ordine e caos, di bene e male, di sacro e profano, siamo un esempio di *coincidentia oppositorum.* L'importante è sapersi adagiare alle varie circostanze della vita, a saper gestire tali elementi contrastanti. E lo scrittore ligure non si ferma, continua a sorprendere: "L'eroe della storia è colui che nella città punta la lancia nella gola del drago, e nella solitudine tiene con sé il leone nel pieno delle sue forze, accettandolo come custode e genio domestico, ma senza nascondersi la sua natura di belva. […] Il personaggio in questione o riesce a essere il guerriero e il savio in ogni cosa che fa e pensa, o non sarà nessuno." […] Così ho messo tutto a posto. Sulla pagina, almeno. Dentro di me tutto resta come prima"[27].

Eppure tutto non resterà come prima: se fino ad allora, i suoi scritti erano stati popolati da coppie antitetiche, secondo il modello San Giorgio-San Girolamo, in cui il primo rappresentava la conoscenza attiva mentre il secondo la conoscenza contemplativa, ad esempio: Kim e Pin in *Il sentiero dei nidi di ragno*, Il Buono e Il Gramo in *Il Visconte dimezzato*, Biagio e Cosimo in *Il Barone rampante*, Gurdulù e Agilulfo in *Il Cavaliere inesistente*, l'Abate Faria ed Edmond Dantès in *Ti con zero*, riproposti come Marco Polo e Kublai Kan in *Le città invisibili*, dopo aver attinto a tale saggezza, Calvino crea il personaggio di Palomar, che non avrà una controparte e sarà suddiviso tra il fare e il contemplare, di più forse il contemplare data l'età inoltrata. Ma se l'avessimo conosciuto nella sua giovinezza, ci saremmo senz'altro accorti che aveva qualcosa dell'operosità sangiorgiana. È esistito però un altro tentativo di questo genere, ben pre-palomariano nelle vesti di Amerigo Ormea: "pronto sempre a comporre gli estremi […] avrebbe voluto continuare a scontrarsi, con le cose, a battersi, eppure intanto raggiungere dentro di sé la calma al di là di tutto…"[28].

Va detto però che in "Visibilità" il fine di Calvino non è stato solo di ordine autobiografico-teorico, egli non si smentisce mai: sempre al lavoro per sfidare labirinti, per migliorare e acculturare la società, lo scrittore tira un segnale d'allarme – la "civiltà delle immagini" ormai è tutt'altro che "civiltà": "Oggi siamo bombardati da una tale quantità d'immagini da non saper più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione […] Se ho incluso la Visibilità nel mio elenco di valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di pensare per immagini"[29]. Ma offre subito anche la soluzione – la scrittura e la letteratura: "Comunque, tutte le «realtà»" e le «fantasie» possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale esteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte della stessa materia verbale".

Come abbiamo avuto modo di vedere se, da una parte, difficilmente può esistere fantasia/immaginazione visiva senza un'immagine esemplare, un'icona che la alimenti, dall'altra, l'immagine da sola se non viene gustata, commentata, rievocata, rivestita di emozioni

[27] Ivi, p. 602.
[28] Id., *La giornata di uno scrutatore*, in *RRI*, p. 35.
[29] Id., *Lezioni*, cit., p. 103.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

con l'aiuto dell'immaginazione visiva non serve a nulla. Né troppa fantasia è raccomandata, né uno scoppio di immagini. Come al solito, la chiave sta nella via di mezzo, nell'equilibrio.

BIBLIOGRAPHY

Calvino, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Oscar Mondadori, Milano 2002 [1993].

Calvino, Italo, *Romanzi e racconti*, vol. I, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, prefazione di Jean Starobinski, A. Mondadori, Milano 2005.

Calvino, Italo, *Romanzi e racconti*, vol. II, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, A. Mondadori, Milano 2005.

***

Asor Rosa, Alberto, *Stile Calvino*, Biblioteca Einaudi, Torino 2001.

Baranelli, Luca e Ferrero, Ernesto (a cura di), *Album Calvino*, A. Mondadori, Milano 1995.

Barbaro, Patrizio e Pierangeli, Fabio, *Italo Calvino. La vita, le opere*, i luoghi, Gribaudo, Milano 2009.

Barenghi, Mario, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Il Mulino, Bologna 2007.

Mirabile, Andrea, "«Discreti messaggeri del fuori». Appunti su Italo Calvino e le arti figurative" (pp. 79-96), in Edoardo Esposito (a cura di), *Sul ri-uso: pratiche del testo e teoria della letteratura*, FrancoAngeli, Milano 2007.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

LITERARY DEFLECTION OF CULTURAL STEREOTYPES AS DELIBERATE DECONTEXTUALISATION : A CASE STUDY ON ALEXANDRU MUȘINA'S UPTIGHT VAMPIRE IN DRACULA'S NEPHEW

Ramona Hărșan
PhD, "Transilvania" University of Brașov

Abstract: Using (and to some extent, "abusing") Jacques Derrida's concept of "decontextualisation" (and "recontextualisation"), the broadest interest of my paper is the deliberate (and critical) decontextualisation of stereotypes through literature. My study particularly focuses here on a fictional strategy I will call "literary deflection", i.e. the intentionally distorted reflection – having critical deconstruction as its main intent – of a cultural stereotype. As a hands-on illustration of this fictional policy, I have chosen Alexandru Mușina's take on the profile of the vampire in his last novel Nepotul lui Dracula [Dracula's Nephew] (2012). Starting from a thorough observation of the hilarious (ironical) "misuse" of the original romantic stereotype of the vampire in Mușina's story, this approach will eventually reveal the essentially ethical nature of such implied cultural identity (re)negotiation and the pertinence of fictional discourse as an instrument for cultural analysis.

Keywords: decontextualisation, orientalism, popular culture, stereotype, vampire

The critique of stereotypical representation (be it stereotypical thinking or expression) has been a rather common preoccupation for some 80s and 90s Romanian fiction writers (or poets engaging in prose). From Mircea Nedelciu's critical take on officially imposed moral identity patterns during Ceaușescu's regime and his critique of the regime's stereotypical perspective on the seemingly liberal and Westward-oriented youth of the 1970s to Petru Cimpoiești's view upon stereotyped thinking in post-communist Romania in *Simion Liftnicul* [Simion the Elevator-Occupying Saint, 2001, 2007], or from Caius Dobrescu's criticism of stereotypical discourses concerning European integration in *Euromorphotikon* back to Max Torpedo's mock-police fiction, mock-popular "anti-sixties"[1] satire *Ghici cine trage în tine?*

[1]Cf. Simona Sora in *Piața seducției*, "Dilema veche", no. 454, 25-31, October 2012, URL http://dilemaveche.ro/sectiune/carte/articol/piata-seductiei, consulted October 5th, 2016.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

[Guess Who's Shooting at You?, 1960[2]] – and then again, to Alexandru Mușina's more recent novel *Nepotul lui Dracula* [Dracula's Nephew, 2012] I will be discussing here –, a visible tendency to deconstruct various cultural or discursive stereotypes by using the ironic potential of prose can be spotted and "located" around the end of the 1980s, in the 1990s and in the 2000-2010s with authors that can be placed inside or around the so-called "80s generation" or in some of its direct influence zones[3].

This type of "fictio-critical" approach[4] to stereotypes actually uses a mechanism proper in general to the production of meaning through language and discourse Jacques Derrida called "decontextualisation" (and "recontextualisation")[5], i.e. the somewhat erroneous (or intentionally distorted and distorting) moving of a certain meaning – through "translation" – from its original context to another, which is different and unspecific, and which, by its nature, consequently alters the meaning itself in such a way as to create a new, different signification. In our case, fiction itself functions as such a new, differing context – either by recreating more or less mimetically an unalike cultural reality (as with Nedelciu and Cimpoieșu, or even with Torpedo and Mușina), or by creating a symbolic, dissimilar imaginary universe (as with Dobrescu) –, an "other"[6] context configured in such a way as to affect the meaning itself. The transfer of stereotypes in fictional contexts which do not correspond to the original cultural circumstances in which those stereotypes have been produced thus functions with the authors I am referring to as such "translations" meant to create new meaning through the critical deconstruction of the initial significance and the construction of a new one having the first as a

[2]Max Torpedo, *Ghici cine trage în tine ?*, Sophia, -, 1992. Max Torpedo is a collective anonymous author (or "Ghost writer"), in reality made up of/by Alexandru Mușina, Caius Dobrescu, Andrei Bodiu, cf. Vasile Dan in *Un intelectual pursânge*, "Vatra", issue no. 4-5/2014, "Dosar Alexandru Mușina" [Documents on Alexandru Mușina], pp.74-75.
[3] Such as the group of 90s writers in Brașov mentored by Mușina, like Caius Dobrescu or Andrei Bodiu.
[4] The meaning of the term shouldn't be confused with the concept of "critifiction" coined by Raymond Federman in *Critifiction: Postmodern Essays*, State University of New York Press, 1993.
[5] Mainly in *Margins of Philosophy*, University of Chicago Press, Chicago & London, 1982 and *Of Grammatology*, John Hopkins University Press, Baltimore & London, 1998.
[6]In the sense given to the term by Michel Foucault in *Des espaces autres. Hétérotopies.* Michel Foucault, « Altfel de spaţii », in *Theatrum philosophicum*, Michel FOUCAULT, Ciprian MIHALI (ed.), Cluj-Napoca, Casa cărţii de ştiinţă, 2001, pp. 251-260.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

basis for creation. Obviously, these "fictio-critiques" are no cases of "mistranslation", of unintentional inadequate usage of meaning, but cases of deliberate, intentional "deflection" having an ultimately ethical core. The message invariably links to a vision of critical thinking and perception closely related to the idea of an authentic freedom of thought and expression which can be easily traced as far back as to the Kantian definition of human dignity as a consequence of rational, intellectual and morally responsible behaviour and activity.

Context, communication and interdisciplinarity are therefore necessarily related when discussing such texts. Using fictional worlds as context, they also function, in fact, as dialogic discourses, as attempts to communicate and to (re)negotiate identities, principles, and value structures via literary discourse. This is why they sometimes also require interdisciplinary (philosophical/ethical, sociological, broadly cultural) rather than (just) meta-literary reading and interpretation.

In the case I've chosen for illustration – that of Alexandru Mușina's *Nepotul lui Dracula* –cultural studies may come in handy too, for instance, as the book not only mocks commonplace pop culture imaginary and functional structures (from the vampire himself to the typical mechanisms of the bestseller), but its omniscient narrator also configures ironic, phantasmatic cultural analyses of his own, while the novel itself ultimately comes to constitute an ingenious (if heteroclite) ethical meta-cultural discourse.

In other words, in *Nepotul lui Dracula*, several levels (or layers) of ironical and satirical fictional discourse add up to generate the actual cultural message dissimulated behind. The playful, *opera buffa*-like[7] surface of the story shouldn't misguide interpretation: real and thorough culturally critical observation is constructed by means of the (apparently) humorous decontextualisation of stereotypes. As they are ironically approached and hilariously

[7] Cf. Christian Moraru, *Romania's Reluctant Vampires: Alexandru Muşina or, the Academic Novel as Cultural Analysis*, trans. into the Hungarian by Mihálycsa Erika as "Kétkedő vámpírok Romániából", in "Magyar Lettre Internationale", Budapest, Hungary, issue no. 93, July 2014, pp. 73-74 (8-p. mss.), trans. into the Romanian by Ramona Hărșan as "Vampirii refractari ai României: Alexandru Mușina sau romanul academic ca analiză culturală,", for "Alexandru Mușina. Viața și opera", national conference organised by the "Transilvania" University's Faculty of Letters, 1st Edition, Brașov, 17th and 18th July 2014. The term is taken as such from the English variant of the text I have translated.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

recontextualised, their meaning gets "deflected", i.e., it changes its course, it gets "reprogrammed" so as to serve a different purpose and create new significance. But let us first have a quick look at the way these layers operate and the way in which stereotypes are deconstructed and re-used/recycled in order to generate new meaning.

The most blatant (counter-) stereotypical representation in the novel is the theme of the vampire and his Romanian ancestry. At this level, irony is intended to be visible and accessible to any reader, cultivated or not. Since any respectable vampire must descend from Vlad Țepeș, alias Dracula (via Bram Stocker and the entire popular culture reiterations that followed), so does Florin Anghelescu Dragolea, actual nephew of Athanasie Drăculea, Țepeș's last known descendant. However, apart from this "stereotypical imperative", nothing else is, "vampirically" speaking, *comme-il-faut* in what concerns this civilised (and thus, degenerate), postmodern anti-vampire: also (ridiculously) surnamed "professor FAD" (i.e., "dull", "insipid" in Romanian) – or, in short, Fifi – the poor benign grand-grandson of the noble Athanasie is, in fact, a modest, depressive, shy, scrupulous, scruffy and tedious middle-aged Junior Lecturer in French literature at *Transilvania* University of Brașov, passionately teaching the same old infinite semiotics of Proust every year in a row. Personally, Fifi is a three-time divorced recovering alcoholic, living (and depending, emotionally) on his (over)affectionate mother. His social status is less than dignified (to the point that he cannot actually afford to go out for dinner, not even once in a while, if he is to pay out of his own pocket), his self-esteem and psychological composure are free-falling as he is constantly stressing about his own worth and the opinions of others (his colleagues especially – Fifi is actually terrorised by frequent nightmares involving the people he works with and the institution itself). Thus, our vampire's disposition is (understandably) morose, introverted and… uptight, as he constantly manages to hinder and ridicule himself.

Obviously, Fifi's ensanguine, anaemic, starved figure, contrasting with his (much-too) gentle behaviour is a visible (tragi-) comical parody of the gloriously menacing, mysteriously fascinating romantic image of the vampire. Of course, the story is in fact a false *bildungsroman*:

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

the fading vampire (whose natural evolution and emancipation had been – of course – cut down by what else than the emergence of communism) slowly comes to life and becomes who he really is – i.e., a civilised (noble, even!), a legitimate, respectful and extremely polite consumer of (Romani) blood. And this, just after eating up a few good old steaks tartares[8], accidentally meeting one of his would-have-(willingly and lovingly)-been Romani victim-slaves and finding true love in the arms of an obliging and overwhelmingly rich student of his, Lulu.

If revitalised, though, poor Fifi Drăculea doesn't get any more charming for that matter. The novel closes, for instance, on Fifi's dream of being enthroned king, while still wearing his pyjamas and his night beanie under a majestic tiger skin cape. His morals do not improve either at the same pace as his moral does. On the contrary: he comes to accept corruption as a fact of life, establishing a "good marks for (donated) blood" trade with his students. Thus, Fifi's revival becomes a hilarious (but clever) mixture of ridicule, bad-taste and... deep cultural observation. For his transformation can be very well interpreted as a symbolically displayed analysis of Romanian post-communism in terms of a society in which feudal or even pre-feudal-like relationships (e.g., master versus slave, hunter versus pray, superiority versus inferiority relationships which, in the end, manage to reduce the principles of the free market economy to raw exploitation, and competitive commercial exchanges to fair and square barter or to corruption etc.) and morals (based merely on survival values[9], submission as foundation of social cooperation, inexplicit but internalised racism, assumed low self-worth of the "inferior" and illegitimate self-praise of the traditionally "superior") are disguised under superficially updated behaviours (e.g., the blood-offering Romani demand to be called gipsies / "țigani" in Romanian as they once were, and are now "cultivated" on an "industrial" scale in stock farms made and owned by themselves, their blood is willingly and legitimately sold as a vital good – used in perfectly "hygienic" and medically supervised transfusions etc.). Briefly, "it's a

[8] A dish made up out of finely chopped raw beef.
[9] In the sense given to the term by Ronald Inglehart, in *Culture and Democracy*,in Culture *Matters: How Values Shape Human Progress*, Lawrence E. Harrison Samuel P. Huntington (coord.), Basic Books, New York, 2000, pp. 79-96.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

(vampiric) jungle out there", where adaptation actually equals (large-scaled, if somewhat benign) moral or identity compromise(s).

Of course, Christian Moraru is at least partially right when he assumes that this "resurgeance" can be read, in fact, as a relation of submission between cultures (between influential and less influential ones), a matter of accepting an externally assigned identity (that of the vampire) and "living up to it", willingly or not[10]. Obvious criticism is set, via the theme of the vampire, on the idea of "vitalism" labelling Eastern European cultures in general – and its immediate implied consequences for our society: being assigned the role of "raw material" supplier on the international "market" of material and non-material goods, our externally assigned, but internalised system of survival values comes to articulate a mechanism whose functioning inevitably calls to mind Michel Foucault's depiction of the "panopticum".

However, the entire symbolism of the narrative display also encourages an interpretation simultaneously "aiming" Mușina's criticism at other (Western, too influential) cultural discourses (such as the Anglo-American one) and to our own, internal faults and cultural drawbacks (as Romanians). The ethical renegotiation of identity with Mușina can therefore be understood as a double, critical and self-critical (re)negotiation: with authoritarian but external discourses, on the one hand, and with our own frustrations and points of cultural stagnation on the other. As I have briefly shown, the level of the story alone already surpasses a simple deconstruction and decontextualisation of the classical (and rather obsolete) vampiric stereotype itself; or, better said, it "opens" the signification of this quite simplistic romance *topos* to deeper cultural meanings, that can more or less be summarised as a refined critique of the badly understood (and enacted) idea of a democratic free market system in post-communist Romania. And it may very well be that this is the reason why, narratively speaking, the "new-generation Dracula" becomes at the end of Mușina's novel something of a burlesque and well-meaning Godfather, acquiring the aura of a local baron whose social success is based upon what

[10] Christian Moraru, *op.cit.*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Eduard Banfield called "familial amoralism"[11], i.e. a corruption system based on personal closeness, from kinship to close friendships, clientelar relationships, partnerships or allegiances. It is a type of amoralism that indisputably went on fuelling corruption in Romania after the fall of Ceaușescu's regime, as most professional analyses of the Romanian society have shown since. Also, again according to Banfield, it is a kind of mentality specific to underdeveloped and rather traditional countries – just as Mușina symbolically suggests. In the meantime, the initially "uptight" profile of the vampire hints to theories of corruption such as Robert Merton's[12], where amoralism is presented in relation to de the degrees of frustration versus self-realization or achievement the member of a given society can (or cannot) achieve while holding on to his/her moral integrity.

But now, going back to the "layered" rhetoric of the novel I was mentioning before this short and rather hasty incursion in the novel's possible narrative symbolism, it becomes more easily noticeable that this "double-aimed" culturally critical discourse isn't contained in the symbolic image of the "(uptight) vampire" solely, but also goes beyond it in more than one way and at more than one expressive level. Thus, at a "second/ary" level, the same "double-tongued" critical discourse can be spotted in the intricate rhetoric net generated by some secondary characters' speech(es). And I am especially referring here to the members of the "C.O.I.", the self-instated "club of the (most) intelligent people" in the Faculty – whose abbreviated denomination can also be read in Romanian as a weird and significant singular form of the argotic term for "testicles". And not accidentally so – as Teodor Cossiga (the "head of the organisation") openly explains in the novel in such a way that the significance behind becomes quite self-evident –, but because the members of the "club" consider themselves to have half the (number of) "balls" (i.e., half the dignity and courage) average people have, but yet still think they have half more than most of their Romanian fellow conationals.

[11] In *The Moral Basis of a Backward Society*, Free Press, 1958.
[12] In *Social Theory and Social Structure*, Free Press, New York, 1957.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

This set of secondary characters (Cossiga, Stroescu, Cruceru, Bazil and Miky the Dean), sometimes doubled (or completed) by the observations of the omniscient storyteller, bring more to the text than meets the eye, i.e., than the "campus farce" dimension of the novel (or "university satire", as Simona Sora puts it in her enthusiastic review of Mușina's book[13]). Beyond the fact that they serve as ironic and auto-ironic hypostatisations of the author and a recognisable group of close friends and colleagues, these (again, relatively) false intellectuals in the story are (and are meant to be) little more than a sort of discursive functions of the text, or "discourse transmitters", allowing the collateral rendition (and the *mise-en-scène*) of less formal and politically correct points of view on a variety of "hot" issues preoccupying the civilised world, from vegetarianism to political correctness itself, from unethical cultural PR and self-promotion strategies to conspiracy theories or to minority emancipation (such as vampires' or women's emancipation versus male emasculation, in the manner of Houellebecq's *Extension du domaine de la lutte*[14]) etc. These characters (even if they do have extremely individualised intellectual profiles and stand for a caricature of the Romanian intellectual always trying to keep up with the "mental realities" of the most advanced societies of his time and disregarding the needs of his/her own) are basically dialogic, their presence in the book is in fact the presence of transmitted and scholarly interpreted cultural discourse, the spectre of its polyphonic – often confusing – (omni)presence, influence and pressure. The members of the C.O.I. – again, doubled sometimes by the narrative voice – thus function, stylistically and ethically, as auto-ironic, self-destructive entities producing mock-meta-cultural speech, a fictional mechanism warning about the dangers (and absurdities) of the inadequation and inappropriateness of ready-made, foreign (and thus estranged and estranging) cultural discourse.

And finally, the last and most subtle level of Mușina's cultural discourse might be found – if rather unexpectedly so – in the programmatic aesthetic choice of the novel's form. During

[13] Simona Sora, *op.cit.*
[14] Michel Houellebecq, *Extinderea domeniului luptei*, Polirom, Iași, 2005.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

the first national conference dedicated to his life and work[15], there has been much and vivid talk on the novel's bestseller-like appearance and much controversy on the author's supposed serious or on the contrary, ironical intention to write a popular book, a best-selling vampire story. Mainly, some scholars argued that the intent of doing so existed and was earnest (but failed, the novel remaining undeniably too sophisticated to reach the average reader), while others thought that no talk about such intent could be taken seriously. All things considered, my demarche seems to point out that even if to a certain extent the novel's deep-level discourse is highly cultural, it has been nonetheless intentionally "wrapped up" by Mușina in an accessible, reader-friendly aesthetic "packing" in order to appeal and to "seduce" (as Simona Sora again very well puts it[16]). Now, this practice is not new, neither with Mușina himself, nor with Mircea Nedelciu or with the group of 90s writers Mușina has mentored in Brașov – and I am especially referring here to Caius Dobrescu and Andrei Bodiu – with whom he had already written, under the name of Max Torpedo, *Ghici cine trage în tine?* and (otherwise, significantly) founded, among other literary personalities of the 80s "generation", *Transilvania* University's Faculty of Letters. This practice of a "high" popular fiction genre – revolving somewhere around the conventions of the campus novel, (and/or) the detective fiction, (and/or) fantasy novels, (and/or) comedy (combined or not), while still addressing subtle and highly cultural and moral identity issues in the stories' background and vexing the dominant Romanian literary conventions – may constitute a rather significant direction of 80s and 90s authors' prose which has not yet been studied deeply enough. But apart from that, we should keep in mind, for the sake of the present argumentation, that this is first of all, with Mușina as well as the others, an aest-ethical option, i.e., an aesthetical choice based on an (ultimately) ethical standpoint. It is a principle literally expressed by Mușina probably more often and more overtly, especially in his comprehensive essayistic works, than by any of the other authors cited here (even if it functions just as well with all of them) – a principle I would call, in short, "the principle of cultural

[15] The national conference *Alexandru Mușina. Viața și opera* [Alexandru Mușina. His Life and Work], organised by *Transilvania* University of Brașov. The conference was held on the 17th and 18th July 2014.
[16] Simona Sora, *op.cit.*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

adequacy". It is a principle referring (and applying to) to any cultivated discourse, fiction included – because like Nedelciu before him, Mușina too thought that the "language" of literature in general, that of prose in particular, can and should be used as a dissimulated, attractively-wrapped (in the actual story) cultural discourse.

Explaining it briefly, this ethics of "cultural adequacy" implies that any cultural signification (cultural typologies, symbolic images, hypotheses, definitions of identity etc.) in any type of cultural discourse must be, above all, adequate to the phenomenon, to the phenomenological reality of the culture it refers to or is being applied to. Or, in other words, it means that in order to avoid stereotypification, cultural discourse must (imperatively) be (or become) adequate to culture. "Adequacy" here also implies that if cultural "ready-mades" do not match a certain cultural community, the reality of the "phenomenon" (as they usually don't because of unavoidable contextual differences), then the cultivated discourse itself must be critically adapted, re-made, selectively and thoughtfully altered, or in a word… recontextualised. Paradoxically, this accessible satirical mise-en-scène in fictional (cont)ext(s) of academic, thorough cultural observation is thus actually meant to signify that cultural vocabulary cannot, by any means, be taken lightly. Or in any case, it cannot be taken lightly without falling into farce, falsity, bad-taste or unintended, morally-compromising stereotypical use of logos. It is, in the end, a discourse on the responsibility of cultural discourse and analysis, on the responsibility of its expression/transmission as well. In the end, it is again a *de facto* demonstration of Mușina's permanent attention to the immediacy of real life and of his ultimate belief that literature can be fundamentally defined as "attention to the Other", i.e., as an ethical approach having responsibility towards the reader at its core – a reader who can and should be any reader at all, with (theoretically) any potential level of perception –, an ethics which is before all things as dialogic, pluralist and integrative as it is critical and self-critical.

Acknowledgement: This work was supported by a grant of the Romanian National Authority for Scientific Research and Innovation, CNCS-UEFISCDI, project number PN-II-RU-TE-2014-4-0240.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Bibliography

BANFIELD, Edward. *The Moral Basis of a Backward Society*, Free Press, 1958.

DAN, Vasile. *Un intellectual pursânge*, "Vatra", issue no. 4-5/2014, "Dosar Alexandru Mușina", pp.74-75.

DERRIDA, Jacques. *Positions*, University of Chicago Press, Chicago & London, 1981.

DERRIDA, Jacques. *Margins of Philosophy*, University of Chicago Press, Chicago & London, 1982.

DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1998.

DOBRESCU, Caius, MOCEANU, Ovidiu (eds.). *Dea munera: reprezentări asupra corupţiei în modernitatea intelectuală şi literară românească*, Editura Universităţii „Transilvania" din Braşov, Braşov, 2006.

FOUCAULT, Michel. « Altfel de spaţii », in *Theatrum philosophicum*, Michel FOUCAULT, Ciprian MIHALI (ed.), Cluj-Napoca, Casa cărţii de ştiinţă, 2001, pp. 251-260.

FOUCAULT, Michel. *A supravegeha și a pedepsi*, „Paralela 45", Pitești, 2005.

INGLEHART, Ronald. *Culture and Democracy*,in Culture *Matters: How Values Shape Human Progress*, Lawrence E. Harrison Samuel P. Huntington (coord.), Basic Books, New York, 2000, pp. 79-96.

LECHTE, John. *Key Contemporary Concepts: From Abjection to Zeno's Paradox*, entry: "Grammatology", Sage Publications, London, Thousand Okas, New Delhi, 2003, pp. 100-102.

MERTON, Robert. *Social Theory and Social Structure*, Free Press, New York, 1957.

MORARU, Christian. *Romania's Reluctant Vampires: Alexandru Muşina or, the Academic Novel as Cultural Analysis*, trans. into the Hungarian by Mihálycsa Erika as "Kétkedő vámpírok Romániából", in "Magyar Lettre Internationale", Budapest, Hungary, issue no. 93, July 2014, pp. 73-74 (8-p. mss.), trans. into the Romanian by Ramona Hărșan as

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

"Vampirii refractari ai României: Alexandru Mușina sau romanul academic ca analiză culturală,", for "Alexandru Mușina. Viața și opera", national conference organised by the "Transilvania" University's Faculty of Letters, 1st Edition, Brașov, 17th and 18th July 2014.

MUȘINA, Alexandru. *Scrisorile unui fazan.*Cartier, Chișinău, 2006.

MUȘINA, Alexandru. *Scrisorile unui geniu balnear*, Aula, Brașov, 2007.

MUȘINA, Alexandru. *Sinapse*, Aula, Brașov, 2001.

NEDELCIU, Mircea. *Noile structuri și limbajul receptării*, in "România literară", issue no. 39, 22 septembrie 1988, apud Crăciun, Gheorghe, *Competiția contiuă. Generația `80 în texte teoretice*, Col. „80", seria „Antologii", Editura „Paralela 45", Pitești, 1999, pp. 313-316.

SORA, Simona. *Piața seducției*, in "Dilema veche", no. 454, 25-31, October 2012, URL http://dilemaveche.ro/sectiune/carte/articol/piata-seductiei, consulted October 5th, 2016.

VANCU, Radu. *Alexandru Muşina. Epistolele moralistului*, in „Transilvania", Sibiu, issue no. 10/2009, pp. 93-96.

VARGA, Dragoș. *Poetul neo-antropocentrist, filosoful egocentrist şi epistolarele*, in „Transilvania", Sibiu, issue 10/2009, pp. 89-92.

Primary References (Novels)

BABEȚI, Adriana, NEDELCIU, Mircea, MIHĂIEȘ, Mircea. *Femeia în roșu*, Polirom, Iași, 2011.

BODIU, Andrei. *Bulevardul Eroilor*, Paralela 45, Pitești, 2005.

CIMPOIEȘU, Petru. *Simion Liftnicul*, Polirom, Iași, 2007.

DOBRESCU, Caius. *Euromorphotikon*,Tracus Arte, București, 2010.

MUȘINA, Alexandru. *Nepotul lui Dracula*, Aula, Brașov, 2012.

TORPEDO, Max. *Ghici cine trage în tine ?,* Sophia, -, 1992.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

REM BY MIRCEA CĂRTĂRESCU. INTERDISCIPLINARY ANALYSIS

Ligia Monica Banciu
PhD Student, Technical University of Cluj Napoca, Baia Mare Northern University Center

Abstract: The study entitled "REM by Mircea Cărtărescu. Game, psychology and colour" aims to approach the interdisciplinary feature of Cartarescu's work. The initial stage of this research belonged to Cărtărescu himself, who, in his work entitled Diary II, stated that critics were insensitive to everything that seemed to be not literature (characters and perception). The philosophical, theological, scientific, technological culture etc. seemed to be superficial as it concerned them. Cărtărescu remembered that none of the critics invited to any of the TV programmes, had ever discussed his statement according to which the novel Blinding was impossible to understand if taken into account its literary aspect only, and that it used the latest developments of the modern science of mathematics and physics, the linear equations, the theory of catastrophes, of chaos, of fractions as well as the quantum holograms. Assuming this statement, we could conclude that Cărtărescu's whole prose is the genuine poem of the Universe because the music it spreads contains beaming notes from literary, religious, psychoanalytical, chromatic, mathematical, physical and psychological field, in full concordance with the contemporary critics' viewpoints.

Keywords: interdisciplinary feature, game, psychology, colour, creation

Opera literară *REM* este o narațiune postmodernă care dezvoltă relația dintre **creator și creație** atât la nivelul operei literare, cât și al existenței. **Jocul** este procedeul de realizare a textului literar („jocul de-a literatura" prin alternanța tehnicilor narative, a planurilor, a instanțelor narative etc.), dar și de accedere la Sine.

Titlul operei, *REM*, poate avea mai multe semnificații-trepte:1. REM (rapid eye movement) este o etapă a somnului caracterizată prin mișcări oculare rapide sub pleoapele închise și de prezența viselor[1]; 2. Partea inițială a unui întreg, a oricărui cuvânt care începe cu aceste inițiale, dar citind textul, crezul nostru este că REM configurează începutul cuvântului „rememorare" sau „remușcare": „Dar, vai! Poate că REM-ul nu e totuși nimic din ce cred eu

[1] În *Dicționarul de termeni medicali* aflăm că fiecare persoana are pe parcursul unei nopți în care doarme, între 3-5 perioade de somn REM care apar la intervale de 1-2 ore și variază ca durată. Un episod de somn REM poate dura între 5 minute și o ora. Din durata totală a unui somn, aproximativ 20% reprezintă stadiul REM de somn. Somnul REM este caracterizat de prezența unor unde rapide și de joasă tensiune ale creierului care pot fi detectate în urma unei encefalograme, dar și de schimbări fiziologice de genul: relaxarea mușchilor, bătăi neregulate ale inimii, ritm de respirație accelerat, etc.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

despre el. Poate că el e doar un sentiment, o strângere de inimă în fața ruinării tuturor lucrurilor, în fața a ceea ce-a fost și nu va mai fi niciodată. O amintire a amintirilor. REM-ul e, poate, *nostalgia.* Sau altceva. Sau toate acestea deodată. Nu știu, nu știu.*"*[2]; 3. Valoare aparte pentru fiecare participant al textului literar, fiind Sinele ascuns într-un concept încifrat, un simbol încorporat în substanța faptelor. Potrivit lui Carl Jung, Sinele se manifestă printr-o diversitate de simboluri, considerate forme de exprimare a conținuturilor psihice necunoscute. Un astfel de simbol este și REM, în căutarea căruia Svetlana întreprinde o călătorie interioară, trăită cu adevărat și cu rezonanță pe parcursul întregii sale vieți.

Intenția lui Cărtărescu este de-a îmbina semnificațiile psihologico-literare cu cele biblice, deoarece motto-ul *REM*-ului, „dacă va apărea vreodată separat" ar fi „ «Talita, kumi!»[3], adică „Fiică, ție zic, scoală-te!" (Marcu 5, 41). Dacă fiica lui Iair din parabola biblică a fost înviată de Iisus datorită credinței tatălui, atunci Svetlana renaște spiritual datorită naratorului, după realizarea Sinelui.

Opera literară*REM* de Mircea Cărtărescueste un complex psihic convertit într-o povestire în ramă, fiind o „poveste în poveste", deoarece în diegeza principală (cea narată de păianjen) sunt cuprinse alte diegeze secundare relatate de naratori-personaje sau naratori-colportori: cea a câinelui călcat de mai multe mașini (narator-colportor Vali), cea a istoriei de „iubire" dintre Vali și Maria, „Bloody Mary", (narator-personaj Vali), cea a căsătoriei eșuate a Svetlanei (narator-colportor, Vali) și cea a misterului ce potentează REM-ul (narator-personaj Svetlana).

În incipitul operei, naratorul (aparent auctorial) este insolit, nefiind o ființă umană, ci un păianjen intelectual, cu o erudită cultură literară: „Cortazar, un Marquez ferfenețit (*Erendira*, ediția cea mare), *Manuscrisul de la Saragosa* în legătură țeapănă de carton stacojiu, vreun metru de „Romanul secolului XX" și mai lungi șiruri pastelate de „BPT" -uri și „Univers"-uri, cărți lucioase, alb-negre, din „Biblioteca de artă" (...)."[4]Cărtărescu se joacă cu cititorul, lăsându-l să-și imagineze un narator stăpân pe tehnica literară utilizată care-l conduce subliminar pe traiectul unei cărări literare absconse, dar care totuși își deconspiră semnificațiile (sau poate că le potentează) odată cu traversarea (citirea) și aprofundarea paginilor poveștii propriu-zise. Naratarul este atras în cursa naratorului ironic și acid prin integrarea acestuia în jocul poveștii, fiind cooptat ca martor mut și docil.

Autorul utilizează ca mod de expunere predominant descrierea pentru a furniza informații despre spațiul, timpul, personajele, obiectele care însoțesc desfășurarea acțiunii și a amâna epicul propriu-zis, producând deconstrucția textului, indeterminarea, ambiguizarea și subiectivizarea acestuia. Incipitul este subordonat descrierii prin crearea unei pauze narative, a unei fotografii literare, în care se suspendă temporalitatea, iar cititorul este pregătit pentru un cadru spațial specific postmodernismului: o cameră dintr-o garsonieră minusculă, cu o bibliotecă aparte, conținând cărți și albume variate „Din celelalte albume vezi doar cotoarele, cu nume albe, clar tăiate, ale pictorilor: Tintoretto, Guardi, Da Vinci, Degas, Harunobu,

[2] Mircea Cărtărescu, *Nostalgia,Humanitas,* București, 2007, p. 284.
[3]*Idem,Jurnal I, Humanitas,* București, 2007, p. 32.
[4]*Idem, Nostalgia, Ed. cit.*, p. 163.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Pontormo, Mantegna. Pe alte rafturi- poezie cât vezi cu ochii: colecția vărgată și pestriță „Cele mai frumoase poezii" (...)."[5] –spațiu pseudoînchis, deoarece adevărata deschidere este realizată de povestea propriu-zisă legată de fantastic și de misterele minții umane.

Ca orice poveste care se vrea a fi credibilă, Svetlana își începe relatarea cu o interogație: „Ai auzit vreodată de *REM*?"[6], dorind să capteze atenția auditoriului, după care ca Șah-Razada, în miez de noapte, își țese firul poveștii creînd alte și alte povești asemenea unor cercuri concentrice care vor prinde între firele lor misterul REM-ului. Svetlana se folosește de Vali drept madeleină proustiană pentru a retrăi acele vremuri ale căror dulceață și nostalgie se declanșează în prezența lui. Povestea relatată de protagonistă este plasată într-un plan al trecutului, anii 1960 sau ´61, pe când era o fetiță și nu avea mai mult de doisprezece ani, timpul evenimentelor relatate fiind cel al copilăriei, perioadă comună jocului, visului, libertății de exprimare și de acțiune.

Personaj interiorizat, meditativ, romantic, Nana este singura predestinată să cunoască REM-ul. Eul-narant, Svetlana - matura, femeia de treizeci și doi de ani care a acumulat experiență de viață, prezintă întâmplări ale eului narat, Svetlana- fetița de doisprezece ani, predispusă la ascultare și visare. Reperele temporale (anii 1960 sau ´61, vara) și cele spațiale (strada Moșilor, Orașul Copiilor, din Piața Națiunii, Oborul, Rondul, cartierul Dudești-Cioplea) configurează o lume mitică, plasată în trecut, pentru care Svetlana-matura redevine nostalgică. Din relatările sale aflăm că în acea perioadă avea doisprezece ani, că locuia cu părinții pe strada Moșilor și că îi plăcea să se joace pe balconul minuscul al apartamentului cu păpușa Zizi sau cu o minge, să admire stelele și să o viziteze pe mătușa Aura. Îmbolnăvirea mamei, ulcer duodenal perforat, este factorul extern care facilitează prezența copilei mai mult timp la mătușa Aura, în cartierul Dudești-Cioplea. Lumea fetiței cunoaște o schimbare totală, deoarece spațiul rece și monoton al Bucureștiului va fi înlocuit de colțul de rai al cartierului mătușii, vrăjit de casa de cărămidă netencuită, de curtea cu straturile de legume și de trandafiri, de grădina de zarzavaturi, de camionul cu remorcă, de cireșul amar, de câinele Chombe, de leneșa pisică Gigi, de platforma de ciment, de toaleta cu păianjeni, de foișorul și de magazia de scândură a „alungiților", de verișorul Marcel și de cele șase fetițe apropiate ca vârstă de protagonistă, dar diferite în esență: gemenele Aura și Carmina, țigăncușa Garoafa, Puia, Balena și Ester.

Povestea propriu-zisă este legată de apariția cometei, dându-i-se de la început conotaţii fantastice. De asemenea, coordonata temporală, vara, este adecvată ieșirii din timp a copilăriei, a timusului, a REM-ului. Vizita doamnei Bach şi a fiului ei, Egor, se petrece seara, fiind elementul declanşator al căutării REM-ului. Cele două personaje fantastice, doamna Bach şi Egor, se diferenţiază de ceilalţi prin înălţimea lor, din acestă cauză fiind numiţi „alungiţii", dar şi prin genealogia inedită: strămoşi din India, care au venit în Bulgaria şi în România. Egor, veşnicul copil, este nepot al acrobatului Dumitru, pe pielea căruia apare prima relatare despre REM. Aceasta are semnificaţii nefaste, înţelese doar de bunica lui Egor, Soilé. Neamul lui Egor este în căutarea REM-ului, un lucru despre care ştie că există, fără ca această ştiinţă să fie

[5]*Ibidem,* p. 163.
[6]*Ibidem.*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

transmisă decât, poate, prin sânge. Cheia pentru aflarea secretului REM-ului este visul: „ «Tu ştii să asculţi, îmi spuse [Egor]. Dar depinde dacă ştii să visezi». Şi-mi aşeză în palmă un obiect rece şi bine şlefuit. «Pune-o sub pernă şi spune-mi mâine ce ai visat azi-noapte»... Am intrat în casă şi-am privit obiectul dat de Egor. Era o scoică în formă de evantai japonez, cu sideful trandafiriu, în mai multe ape suprapuse.*"*[7]Scoica primită de la Egor are calităţi supranaturale, fiind generatoare de vise iniţiatice, hărăzite să o poarte pe Svetlana într-o altă lume printr-o cunoaştere şi o călătorie imaginare. Alegerea Svetlanei nu este întâmplătoare, cel mai mare atu al acesteia fiind calitatea ei de femeie: „«Cât mi-ar plăcea să fiu femeie! spuse deodată Egor. Tu ai noroc: vei fi o femeie. Noi, bărbații, nu suntem buni de nimic. Mereu căutăm lucruri pe care, de altfel, nu avem să le știm niciodată. Ne distrugem viața departe de alții, doar pentru nebunia noastră fără limite. Ființa umană adevărată este femeia. Noi suntem doar niște oameni modificați, estropiați. Fiindcă nu putem scoate lumea din burtă, ne chinuim s-o scoatem din cap. Femeia trăiește, bărbatul scrie».”[8] De fapt, Cărtărescu nuanțează în această operă principiul Animus și Anima al lui Carl Jung[9].

Existenţa protagonistei este împărţită în trei secvenţe temporale: noaptea – menită visului iniţiatic, ziua –destinată jocului „de-a Reginele” şi seara –dedicată vizitării lui Egor pentru a-i povesti visul. Visele și jocul, împletite între ele, alcătuiesc plasa de păianjen a Nanei, țesută de ea nu ca să prindă ceva, ci ca să fie prinsă.

Întâlnirea diurnă dintre cele şapte fetiţe stă sub semnul jocului „de-a Reginele”: fiecare trebuia să fie regină timp de o zi. Jocul este posibil, deoarece cele șapte participante se află în perioada fragedă a copilăriei, care reprezintă starea anterioară căderii în greșeală, simbolul inocenței, al simplității naturale, al spontaneității, al jocului de toate tipurile. Însemnele

[7]*Ibidem,* p. 212.
[8]*Ibidem*, p. 225.
[9]În viziunea psihanalistului Carl Gustav Yung „energia psihică-libidoul-este bisexuată, iar natura umană conține în egală măsură principiul feminin și masculin, care coexistă și se manifestă în interrelație în cadrul aceluiași individ. Principiul Masculin, corespunzător Logosului creator, este principiul activ, rațional, care prin analiză logică și constructivă, estimează, critică și organizează atât valorile materiale, cât și cele spirituale. Prin voință și inițiativă, diferențiază, ordonează și clarifică elementele constitutive ale lumii interioare și exterioare entității individuale. El permite accesul la lumina unei Cunoașteri superioare. Principiul Feminin corespunde Erosului instinctiv, este principiul pasiv, irațional, sentimental, sensibil. Exprimând pasiuni arzătoare și emoții năvalnice poate perturba realizarea proiectelor. Poate conduce la gelozii devastatoare, dar și la împlinirea Iubirii fără limite. Principiul feminin trăiește experiența, cel masculin o înțelege. În exces, principiul feminin duce la întunecarea rațiunii și a gândirii, în timp ce, principiul masculin în exces, duce la incapacitatea de a resimți fluxul emoțional. Iubirea fără intelect este incoerentă și perturbatoare, intelectul fără iubire este steril și abstract. Iubirea are nevoie de intelect pentru a fi călăuzită și canalizată benefic, intelectul are nevoie de iubire pentru a înflori și a se manifesta creator. Evoluția presupune îmbinarea armonioasă a celor două principii: a Logosului și a Erosului. Deși bărbatul se percepe ca masculin în plan conștient, el are în structura sa inconștientă o componentă feminină, la fel femeia, care la nivel conștient se percepe feminină, posedă o componentă masculină în structura sa inconștientă. El denumește Anima zona inconștientă a bărbatului și Animus sfera inconștientă a femeii.” (Carl Gustav Jung, *Psihologia analitică*, în http://www.scribd.com/doc/2935389/PSIHOLOGIA-ANALITICA-a-lui-Carl-Gustav-JUNG)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

regalității vor fi o culoare, un obiect, o floare şi un loc de joacă, atribuite prin intermediul „hazardului" de o forță superioară („De unde să fi știut că acesta de fapt nu era jocul nostru, așa cum șahul nu e jocul pionilor și-al cailor și al reginelor? Nu, pe atunci nu puteam vedea Șahiștii aplecați cu gravitate peste lumea noastră"[10]):

- violet, iadeș, zoreaua, ogorul (Balena) – jocul „Involuției" sau al „Spiritului";
- indigo, ceasul, cârciumăreasa, curtea mătușii Aura (Ada) – jocul „Sufletului";
- albastru, perla, garoafa, strada (Carmina) – jocul „Nașterii spirituale" sau al „Intelectului";
- verde, creionul cu bilă, floarea de piatră, camionul (Puia) – jocul „Originii, al regenerării" sau al „Afectivității";
- galben, termometrul, dalia, camera (Ester) –jocul „Escatologiei și al cosmogoniei" sau al „Forțelor vitale";
- oranj, păpușa, gura-leului, școala veche (Garoafa) - jocul „Inchiziției" sau al „Sexualității";
- roșu, inelul, trandafirul, foișorul (Svetlana) - jocul „Căsătoriei" sau al „Voinței de a fi".

Însumate, culorile hărăzite fetelor formează curcubeul, care în tradiția românească este reprezentat astfel: roșu, portocaliu (oranj), galben, verde, albastru, indigo, violet. Ordinea culorilor este de la roșu în exteriorul arcului la violet în interior. Curcubeul este prima treaptă de accedere a fetelor la lumea ascunsă, fiind puntea de legătură dintre realitate și fantezie, dintre cer și pământ, dintre sacru și profan. Cele șapte culori ale curcubeului au drept corespondent cele șapte zile ale săptămânii, cele șapte fete (ielele), cele șapte obiecte magice, cele șapte flori și cele șapte spații, într-un cuvânt cele șapte chakre majore.

Pe parcursul a şapte zile (număr magic ce ne aminteşte de Geneză, simbolizând perfecţiunea, armonia, norocul, fericirea), fiecare regină trebuie să improvizeze un spectacol, un joc frumos, la care celelalte participă ca supuse. Jocul întreține imaginația și stimulează emotivitatea participantelor, deoarece acestea „jucându-se" cu ceva, se dăruiesc total acelui obiect și, astfel, realitate se unește cu fantezia. Aidoma vieții reale, dar într-un cadru dinainte stabilit, jocul asociază noțiunile de totalitate, de „regulă" și de libertate, dar facilitează și ruperea de copilărie.

Primul joc o are ca Regină pe Balena, cea hărăzită să descopere involuția, regresul sau moartea dinamică. Jocul se desfășoară pe ogor (spațiu deschis) și constă în folosirea iadeșului (obiect sacru, ambivalent) care acompaniat de forțele magice ale violetului și ale zorelei, le va conduce pe fete la identificarea unui mister al existenței: trecerea de la viață la moarte, prin cunoașterea celui care a trecut pragul necunoscutului. Acesta este ipostaziat de scheletul de om de mărime exorbitantă, descoperit într-o sală lungă din adâncul pământului. Scheletul primește și un nume, Rolando, care ne amintește de lobii frontali ai creierului delimitați posterior de scizura lui Rolando. Violetul este culoarea măsurii, făcută din roșu și albastru în proporții identice, din luciditate și acțiune cugetată, echilibru între pământ și cer, simțuri și spirit, patimă

[10] Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, *Ed. cit.*, pp. 217-218.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

și inteligență. Van Rjnberk (RIJT, 249) consideră că: „Este de obicei socotită simbolul Alchimiei. Mi se pare că poate de asemenea să indice o transfuzie spirituală... Influența exercitată de la om la om prin sugestie, convingere, influența hipnotică, în sfârșit, dominația mesmeriană, magică... Dogma transmigrării sufletelor sau cea a reîncarnării pare exprimată cât se poate de clar în această lamă."[11] Violetul, pe orizontul cercului vital, se situează la opusul verdelui: „ar semnifica nu trecerea, primăvara, de la moarte la viață, adică evoluția, ci trecerea autumnală de la viață la moarte, involuția. Violetul este culoarea tainei: în spatele lui se va săvârși nevăzutul mister al reîncarnării sau, cel puțin, al transformării."[12] De asemenea, violetul este asociat cu chakra purei conștiințe, a spiritului, adică cu Sahasrara. Această chakră este sinonimă cu realizarea spirituală, contemplarea în tăcere, adevărul etern și aspectul cel mai înalt al sinelui superior. Ea implică probleme fiziologice ca înțelepciunea și moartea.

A doua zi îi aparține Reginei Indigo, Ada, posesoare a ceasului, a cârciumăresei și a curții. Aceasta are „misiunea" de a se juca cu legile timpului, inițiindu-le pe supusele sale în taina existenței și a morții lor. Timpul, reprezentat de ceas, se contractă și fotografiază în câteva instantanee momente importante din existența fiecărei participante (copilărie, adolescența, maturitatea, bâtrânețea și moartea). Jocul, în aparență pueril (fiecare, în ordinea culorilor, trebuia să treacă peste niște linii albe care reprezentau vârstele oamenilor și să mimeze în fiecare interval vârsta respectivă), ascunde semnificații majore: sufletul participantelor părăsește corpul, instalându-se o așa-zisă moarte clinică, și pornește pe traseul cunoașterii absolute și al existenței eterne: „M-am pregătit și eu pentru marea plecare. Mă întrebam dacă-mi voi pierde cunoștința, dacă voi fi ca într-un vis sau ca într-un somn greu sau ca în moarte. [...] Când am păşit peste prima linie de cretă, m-am simțit deodată ieșind din mine. Fusesem înainte răspândită într-un corp îngust de fetiță, înghesuită printre intestine, artere și plămâni, răsucită în jurul măduvei spinării, coborâtă în degete și-n pulpe. Acum, printr-un tunel aspru, elastic și gelatinos, curgeam afară. Pereții tunelului fugeau înapoi cu o viteză infinită. Mă simțeam extinsă și pură. Ieșind din tunel, cu capul înainte, ectoplasmatică și scânteind de fericire, înaintam prin noapte, pe un drum larg cât distanțele dintre stele. Ajunsă la o barieră, care era mai degrabă în mine decât în afara mea, din locurile de negândit de dincolo de ea, am văzut apropiindu-se de mine o fantastică aurora, în care fiecare scânteiere era o lume, în care fiecare punct de lumină era un Dumnezeu. Părea o explozie extatică a cosmosului, un apocalips și-o geneză amestecate. Totul mă atrăgea spre lumina de dincolo de lumină. Nu am putut însă depăși bariera («Nu încă», am auzit ceva în mine) și m-am întors. Eram iar printre prietenele mele, în curtea mătușii, sub cerurile opulente de vară.*"*[13] Această evadare a Svetlanei în ea este o consecință a activării chakrei Ajna a sufletului, care conduce fiinţa umană către cele mai rafinate şi elevate percepţii lăuntrice, prin trezirea, amplificarea şi dobândirea controlului asupra energiilor mentale. Ajna Chakra facilitează accesul fiinţei la anumite moduri superioare de conştiinţă pe care le are fiecare om în stare potenţială latentă, dar pe care în prezent, datorită ignoranţei, nici măcar nu

[11] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri, vol.1-3, Editura Artemis, București, 1995*, p. 452
[12] *Ibidem*, pp. 452-453.
[13] Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, *Ed. cit.*, p. 232.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

le poate imagina. Evadarea din limitele realităţii efemere şi dureroase ale existenţei de zi cu zi, dar și eliberarea din conceptele limitate ale conştiinţei semnifică pentru cele șapte fete depășirea limitărilor timpului, spaţiului şi cauzalităţii aparent inexorabile.

Carmina, Regina Albastră, are menirea de a se juca cu legile spațiale, pe care le guvernează cu o abilitate nemaiîntâlnită. Dintre culori, albastrul este cea mai adâncă: „privirea pătrunde într-însa fără să întâlnească niciun obstacol și rătăcește în nemărginire, ca și cum culoarea ar încerca mereu să-i scape. Lipsit de materialitate în sine, albastrul dematerializează tot ce pătrunde în el, semnificând un drum al infinitului în care realul se transformă în imaginar.”[14] De asemenea, albastru este culoarea chakrei Vishudddha, a intelectului, a conștiinței cosmice și a creativității, a evoluției spirituale. Persoana influențată de această chakră caută cunoașterea reală dincolo de limitele timpului, de condiționările culturale și ereditare. Starea de receptivitate față de lumile superioare, elevate, sublime din univers face posibilă deschiderea unor porți de acces în aceste lumi, creîndu-se astfel momente de extaz prin care se depășește individualitatea și apare sentimentul fuziunii cu întregul univers sau chiar cu Dumnezeu.

Dispunând de perla găurită și de garoafă, Carmina are privilegiul de a iniția jocul „Nașterii spirituale”. Perla, simbol al iluminării, urmă a unei lucrări cerești și embrion al unei nașteri, are proprietăți magice: determină apariția în interiorul ei a unui microcosmos, un oraș ciudat, nelocuit, guvernat de Invidie și de Sclavie, care necesită un simbol al perfecțiunii pentru a reinstaura ordinea. Dorința comună a fetelor se concretizează prin nașterea Dumnezeului hermafrodit, la care ele participă în calitate de părinți spirituali: „Ne-am oprit aproape de mijlocul sălii și-același gând ne-a venit tuturor: să naștem un om. Prima a ieșit în fața noastră... Balena, care și-a rostit dorința atingând cu buzele pielea de sidef a perlei. Și atunci, aproape atingând cu țeasta bolțile reci, mai întâi transparent ca de sticlă, apoi lăptos de parcă s-ar fi revărsat în fiole subțiri o emulsie albă, în cele din urmă gălbui ca fildeșul, se înălță în fața noastră un schelet aidoma celui din grota noastră de pe câmp, aidoma lui Rolando. Ridicat în picioare, trosnind sub propria greutate, este însă mult mai măreț. Rânjetul său de sub bolți părea o sfidare adresată stelelor nevăzute. A doua a păşit în față Ada, care și-a lipit perla de obraz și și-a rostit dorința. Pe oase, pe suturi, pe apofizele șirei spinării începură să se prindă ca niște lipitori roșii, striate, fuioarele mușchilor, împletite și întrețesute, prinse în tendoane solide, alburii, formând inele în jurul gurii și ochilor, fâșii triunghiulare între coaste, discuri puternice pe piept, cilindri viguroși la brațe și pulpe. Ni se ridica acum în față un om jupuit, mai trist decât moartea. Carmina ceru sângele, și pe trupul acela musculos se împletiră frânghiile și ațele roșii și vinete ale venelor, arterelor, capilarelor, iar sala începu să vibreze surd de zgomotul puternic al inimii. Puia ceru nervii și simțurile, iar omul își deschide ochii, ochii albaștri. Pe carnea încă vizibilă îi șerpuiră nervii gălbui, în tecile lor de mielină. Ester sărută perla și omul se înveli într-o piele bronzată și deveni frumos ca un zeu. Pe țeastă îi crescu părul buclat, auriu. Era complet? Garoafa ceru sexul, și toate am fost silite să lăsăm ochii în jos, orbite ca de-o lumină. Era ceva între pulpe, acolo unde noi nu avem aproape nimic. Pâlpâi și o ceață de păr auriu pe piept.

[14] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri, Volumul 1, Ed. cit.*, p. 79.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Unduiră reflexe auriu-roșcate pe obraz. În fine, am înaintat și eu către tălpile lui (creștetul lui îmi venea până la gleznă) și-am cerut să i se dea suflet. Atunci pe piept i-au crescut doi sâni rotunzi și albi, cu vârfurile roze, iar părul buclat i-a coborât în vițe de aur până la șolduri. Un trandafir îi înflori între degete.*"*[15]Dumnezeul hermafrodit are trăsăturileandroginului inițial care nu reprezintă decât un aspect, o figurare antropomorfică a oului cosmic întâlnit în zorii oricărei cosmogonii și la încheierea oricărei escatologii, căci în punctele alfa și omega ale lumii și ale ființei manifestate se situează plenitudinea unității fundamentale, unde contrariile se confundă. A deveni unul singur este țelul vieții omenești. Dumnezeirea la care omul a fost poftit să participe l-a făcut să redobândească această androginie, pierdută de Adam cel scindat și recuperată de noul Adam, cel slăvit.

Regina Verde este Puia, regina florii-de-piatră, a creionului cu bilă și a camionului. Ea este cea care va guverna jocul „Originii, al regenerării și al permanenței vieții." În aparență simplu (fiecare participantă trebuia să facă un balon de săpun cu ajutorul tubului transparent al pixului), jocul ascunde semnificații ezoterice: baloanele de săpun se transformă în ouă de dimensiuni mari, care la un moment dat se sparg și din coji apar fantasme: lincorn (din oul Puiei), două ființe triste (din ouăle gemenelor), un crab roșu ca sângele (din oul Balenei), scheletul unui cal călărit de scheletul unui călăreț (din oul lui Ester). Ultimul ou, cel al Svetlanei, nu s-a spart în timpul jocului și de atunci îl poartă tot timpul cu ea, oriunde merge. Verdele este legat de chakra Anahata a afectivității. Problemele majore în care este implicată Anahata includ emoțiile complexe: compasiunea, tandrețea, dragostea necondiționată, echilibrul spiritual, respingerea și starea de bine.

Ziua a cincea îi aparține lui Ester, Regina Galbenă, stăpâna termometrului, a daliei și a camerei. Jocul se desfășoară în camera bolnavei Puia, ocazie cu care Ester va folosi termometrul ca obiect al Timpului și al Spațiului. Deși spațiul destinat jocului, acțiunii sau gândirii este închis, Lumea creată este nelimitată temporal și spațial: cu cât mercurul termometrului arată grade superioare, cu atât participantele vizualizează o lume care se dezumanizează, distrugându-se prin intermediul timpului exterminator (jocul escatologiei și al cosmogoniei): „Și am văzut Soarele contopindu-se cu Pământul și eclipsele fumegând. Și termometrul plesni, iar mercurul din el căzu ca o lacrimă în hăul de sub noi. Și-atunci am văzut cu stelele se chircesc, cum spațiul se contractă, cum lumina îmbătrânește, cum forțele de interacție tari și slabe, forța gravifică și forța electromagnetică pornesc un poker în patru și joacă zaruri cu hipercuburi. Cum timpul practică o rușinoasă ipsațiune. Cum lumea ajunge cât un măr, cât o cireașă, cât un electron, și-n cele din urmă dispare în nefăptuit. Și când nu se mai afla în jurul nostru nici măcar întunericul, nici măcar nimicul, deodată am văzut, de la marginea vederii, înaintând spre noi, un punct luminos. Când s-a apropiat, l-am recunoscut cu un strigăt de bucurie: era copilul nostru, gigantul nostru drag, marele bărbat cu sâni de femeie, cu părul căzându-i în șuvițe blonde până la șolduri, cu ochii albaștri."[16] Chakra Manipura, simbolizată de culoarea galbenă,

[15] Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, *Ed. cit.*, pp. 238-239.
[16] Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, *Ed. cit.*, pp. 258-259.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

este legată de legile cosmice, determinând spiritul de independență, voința, forța individuală, ego-ul, individualitatea, expansivitatea, autocontrolul și inteligența practică, adică forțele vitale.

Jocul „Inchiziției" este inaugurat de Garoafa, Regina Oranj a păpușii, a gurii-leului și a școlii vechi. Ca o excepție de la regulile stabilite anterior, jocul se va petrece seara și va cuprinde mai multe etape: trecerea prin focul purificator, dansul hipnotic al fetelor (aluzie la dansul ielelor), și judecarea păpușii Zizi. Aceasta simbolizează Lumea veche renegată, judecată și obligată să dispară, fiindu-i atribuite niște învinuiri[17] care îi caracterizează pe acuzatori, nu pe inculpat: „Ești mică, ești o așchimonie, nu meriți să trăiești!" (Balena), „Nu știi să scrii și să citești. Nu știi să socotești. Abia dacă știi cum te cheamă. La moarte!" (Ada), „Ești plină de tărâțe și lână. Rușine să-ți fie! Să terminăm odată cu ea! (Carmina), „Ești urâtă. Ești îmbrăcată șleampăt. Cine o să te ia de nevastă? Nu, păpușo, e mai bine așa..." (Puia), „Ești proastă, fă, ți-ai dat foc la valiză. Poți să-ți faci testamentu´, că de-acum ai îmbulinat-o." (Garoafa), „Ele vor așa, Zizi, eu nici nu contez. Nu ne strica jocul, Zizi. Pentru noi e doar un joc, iar tu oricum ești prea mică și prea bleguță ca să-ți dai seama." (Nana), „Tu nu ai viață și din cauza asta trebuie să mori. Tu nu exiști, și de asta trebuie să dispari." (Ester). Acest joc stă sub patronajul chakrei Swadisthana, cea care oglindește calitățile și defectele oamenilor prin interacțiunea cu ceilalți. Provocarea acestei chakra este aceea de a le învăța pe fete să interacționeze în mod conștient cu ceilalți pentru dezvoltarea lor spirituală. Depășind pragul alegerilor de grup, fiecare dintre ele trebuie să învețe procedeul de a face alegeri între modele pozitive și negative. Alegerea în sine este un proces de creație, adică de evoluție. Faptul că Nana este de acord cu arderea păpușii reprezintă o alegere, regretată ulterior.

Ultima zi o are ca Regină pe Nana, cea care stăpânește culoarea roșie, inelul, trandafirul și foișorul. Și la jocul „Căsătoriei" participă toate fetele, fiecare având rolul bine stabilit: Nana - mirele, Ester - mireasa, părinții băiatului - Ada și Balena, ai fetei - Carmina și Pui, iar preotul-Garoafa. Acest joc apropie personajele de adolescență, fapt care produce ruperea de copilărie și de tărâmul mirific al visului și al jocului. Căsătoria este cerută de chakra Muladhara, caracterizată prin stabilitate, siguranță, voință de a fi, supraviețuire, conservare, pasiune și vitalitate. Viața omului depinde de grupul de apartenență, de familie, astfel încât se determină transformarea în natură, fiind condusă de dorința de a înfăptui.

Jocurile diurne ale fetelor sunt completate de visele nocturne ale Nanei, necesare pentru a desluși misterul REM-ului. „ «Visele se vor lega, dacă tu ești, și te vor duce singure la *REM*. Altă cale nu există».[18] Astfel, Nana visează că străbate o pădure verde - aurie, „spațiu misterios, labirint, simbol arhetipal, asociat templului natural, freneziei şi exuberanţei vieţii, loc de repaus sau adăpost, dar şi al spaimelor, pericolelor, rătăcirilor sau morţii."[19] Acel loc este „singura realitate posibilă. Nu-mi mai aminteam de nimic altceva. Și nici nu simţeam că rătăcesc.... Aceea era lumea mea, din care n-aș fi vrut să ies niciodată."[20] (primul vis).Dintre sutele de poteci întretăiate, alege una pe care se hotărăște să meargă fără să se abată din drum. La un

[17] *Ibidem*, p. 269.
[18] *Ibidem*, p. 224.
[19] Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale,* Editura Amarcord, Timişoara, 2001, pp. 141-142.
[20] Mircea Cărtărescu, *Nostalgia, Ed. cit.*, p. 213.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

moment dat, întâlnește pe cărare un trunchi de copac prăbușit (întruchipând pericolele, necazurile) pe care-l depășește cu greu (al doilea vis). În noaptea a treia visează că merge mai departe prin pădure și ajunge la un pârâu, care ar reprezenta o barieră în călătoria ei. Pentru a nu se îndepărta de țelul ei, intră în apă („origine a vieții, mijloc de purificare și centru de regenerescență”[21]), iese pe malul celălalt, mică și pură, și își continuă drumul pe cărarea dintre copaci. În următoarea noapte visează un pahar, ascuns într-o tufă de măcriș. În el se mai afla puțin vin rubiniu, din care Nana gustă cu un sentiment de vinovăție. Cu stupoare constată că pe fundul paharului se înecase un păianjen mare și greu, fapt ce-i provoacă, acolo în vis, un sentiment de singurătate fără ieșire, fără speranță. Următorul vis este reprezentat de găsirea unei chei de aur pe care Nana și-o însușește, nepăsându-i dacă după ușa pe care o va deschide cu acea cheie, o va aștepta Plăcerea sau Teroarea. În al șaselea vis, descoperă în mijlocul pădurii o casă, la etajul căreia se află o ușă închisă. Frica, tensiunea, curiozitatea din ea ajung la apogeu, deoarece este convinsă că deține cheia ce deschide ușa. În ultimul vis decodificăm semnificațiile ascunse ale căutării: Nana se întâlnește cu Creatorul, REM-ul, care lucrează la povestea ei: „Era povestea mea, era vorba despre mine. Cum mă duceam cu mama la tanti Aura și cu tata la Orășelul Copiilor, cum călătoream legănându-ne în tramvaie, cum m-a mușcat odată Chombe de obraz, cum îi făceam fustițe lui Zizi. Era apoi despre prietenele mele, despre Garoafa și Puia și Balena și Ada și Carmina și Ester, toate înfățișate așa cum erau. Scria despre Egor și doamna Bach, despre strămoșii lor, despre scoica din care emanau vise. Scria despre jocul nostru de-a Reginele și despre tot ce ni s-a întâmplat în timpul lui, în săptămâna cât am stat la tanti Aura. Scria că am intrat în fine în *REM* și că l-am găsit pe tânăr bătând la mașină și că el m-a mângâiat pe păr și mi-a dat să citesc povestea aceea.”[22] Autorul folosindu-se de metalepsa ascendentă, dezvăluie momentul de revelație al Nanei. Aceasta înțelege că lumea diegezei este una imaginată de un narator heterodiegetic, pe care îl și zărește în momentul scrierii poveștii. După descoperirea că este un personaj care trăiește într-o lume ficțională, protagonista iese din casă și reintră în pădurea veșnică, dorind să realizeze din nou același traseu spiritual.

Confesiunea viselor se realizează în ziua următoare, seara, punct de legătură dintre zi și noapte. Egor este Preotul sau Călăuza sau Paznicul care are rol de a-și iniția discipola în taina visului, conducând-o spre înțelegerea sacră a REM-ului, prin amplasarea unor indicii verbale: „acolo este totul”[23], „ «Vezi, ca să ajungi acolo, trebuie ori să fi plecat din Tibet, acum șapte sute de ani, ori să visezi cele șapte vise ale scoicii mele. E ca un fel de cifru al unei case de bani. Tu ai nimerit primele două cifre. Poate că ești făcută să le găsești și pe celelalte. Dormi cu atenție, nu te grăbi. Ai încredere-n tine».”[24], „ «...Pentru că *REM*-ul, singurul din toată lumea noastră, e făcut numai pentru cel care visează visele, adică doar pentru tine.”[25], , „ «Un singur

[21] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Volumul 1, *Ed. cit.*, p. 107.
[22] Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, *Ed. cit.*, p. 279.
[23] *Ibidem*, p. 225.
[24] *Ibidem*, p. 233.
[25] *Ibidem*, p. 249.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

vis, Svetlana, și vei ajunge acolo unde nu a ajuns nimeni niciodată, vei ști ce nu a știut nimeni niciodată, vei ști, ÎN FINE, Adevărul».”[26]

Povestea propriu-zisă se termină după cele șapte zile și șapte nopți magice, atunci când Nana este nevoită să revină la casa părintească. Depărtarea de vârsta inocentă a copilăriei prefigurează înstrăinarea protagonistei de ordinea superioară a lumii și resimțirea crudei realități: timpul exterminator care nu lasă răniți i-a luat ce avea mai de preț, legătura cu REM-ul ei și i-a adus rinocerizarea (maturizarea). Această experiență interioară, determinată prin traversarea celor șapte chakre (a voinței de a fi, a sexualității, a forțelor vitale, a afectivității, a intelectului, a sufletului și a spiritului), duce la realizarea Sinelui, a unității și a totalității prin unirea cu divinul.

În final, are loc prin metalepsă un transfer de funcții naratoriale, de la Svetlana la Vali și de la Vali la naratorul păianjen. Eul narant, Svetlana, deconspiră de fapt ce reprezintă REM-ul pentru ea: „Și cu asta ți-am cam spus «preafrumoasa mea poveste». Mi-au trebuit ani de zile, a trebuit să mă maturizez, să devin, uite, aproape o babă, ca să încep să cred că înțeleg cu adevărat ce este *REM*-ul, că el nu se află acolo, înăuntrul magaziei, ci în afara ei, că de fapt *noi sîntem REM-ul,* tu și cu mine, și povestirea mea, cu toate locurile și personajele ei, și Bloody Marry, și cățelul lovit de mașină, că lumea noastră e o ficțiune, că suntem eroi de hârtie și că ne-am născut în mintea și creierul *lui,* pe care eu l-am văzut. Că până și el s-a cuprins pe sine în *REM*. Că până și el, în lumea lui (unde eu am pătruns, asta fiind poate singura rațiune a vieții mele), nu este decât un produs al unei minți mult mai vaste, din altă lume, ea însăși fictivă. Și el, da, sînt sigură acum, caută cu înfrigurare o Intrare către acea lume superioară, căci visul nostru, al tuturor, este să ne întâlnim Creatorul, să privim în ochi ființa care ne-a dat viață. Dar, vai! Poate că *REM*-ul nu e totuși nimic din ce cred eu despre el. Poate că el e doar un sentiment, o strângere de inimă în fața ruinării tuturor lucrurilor, în fața a ceea ce-a fost și nu va mai fi niciodată. O amintire a amintirilor. *REM*-ul e, poate, *nostalgia*. Sau altceva. Sau toate acestea deodată. Nu știu, nu știu.*”*[27]

Povestirea se încheie cu simetria incipitului cu finalul, cu același narator insolit, păianjenul, care din nou dialoghează cu naratarul, pentru a prelua firele epice ale textului. Astfel, vom afla că din oul Nanei iese Himera, simbol al dorințelor exacerbate de frustrări și transformate într-o sursă de dureri. Potrivit interpretării lui Paul Diel (DIES, 83), „himera este o deformare psihică, ce s-ar caracteriza printr-o imaginație fecundă și necontrolată; ea exprimă primejdia exaltării imaginative.”[28]

Personajul care a cunoscut revelația Absolutului, se salvează de acesta prin comunicare, astfel încât dacă Himera a fost eliberată, ea poate să devină responsabilă de propria-i existență folosindu-se de modalitatea inițiată de Egor: „«nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu .... ».”[29] Această negație exprimă de fapt împotrivirea Svetlanei față de nedreptatea de a fi om și de a nu putea să fie Totul.

---

[26]*Ibidem*, pp. 274- 275.
[27] Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, *Ed. cit.*, p. 284.
[28] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Volumul 2, E-O, *Ed. cit.*, pp. 130-131.
[29] Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, *Ed. cit.*, p. 286.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

BIBLIOGRAPHY

Mircea Cărtărescu, *Nostalgia,* Humanitas,București, 2007.

Mircea Cărtărescu, *Jurnal I,* Humanitas,București, 2007.Jean Chevalier, Alain Gheerbrant,

Dicţionar de simboluri, vol.1-3, Editura Artemis, București, 1995.

Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale,* Editura Amarcord, Timişoara, 2001.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE GREAT VALUE TRIAD OF THE ROMANIAN FEMININE POETRY:ANA BLANDIANA-ILEANA MĂLĂNCIOIU- ANGELA MARINESCU

Ioan Gheorghișor
PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: In the Romanian new-modernist literature, the feminine lyrics are the best represented by these three poetesses who biologicaly including, belong to the same generation: Angela Marinescu (born in 1941, her debut was in 1969 with the tome „The Blue Blood", Ileana Malancioiu (born in 1940, she had her debut in 1967 with „The Split Bird"), and the third one, Ana Blandiana (born in 1942, her debut was in 1964 with „The First Person Plural"). Considering the year when the first book of each of them had the issue, we can see that the order is exactly reversed as the same way the books were received by the readers. The three great poetesses' paths have been different, but they have interfered only because these three writers have become exponential considering the creator's relation with the own construction material- the word- on the lyrical connection between Eros and Thanatos. If until the 60', the female had been defined by the erotical theme, the publication of these three poetesses has brought the Romanian feminine literature on the territory of the reflexiveness, of the relation between existence and non-existence, between love and death.

Keywords: the feminine lyrics, "The Blue Blood", "The Split Bird", "The First Person plural", Thanatos

În literatura neomodernistă românească, lirica feminină este cel mai bine reprezentată, considerăm noi (dar nu suntem singurii care cred în această ierarhizare) de trei poete care, inclusiv biologic, aparţin aceleiaşi generaţii: *Angela Marinescu* (născută în 1941, a debutat editorial în 1969, cu *Sânge albastru*), *Ileana Mălăncioiu* (născută în 1940, debutează în volum în 1967, cu *Pasărea tăiată*) şi *Ana Blandiana* (născută în 1942, debut editorial în 1964, cu *Persoana întâia plural*). Se observă însă că, raportându-ne la anul în care li s-a editat prima carte, ordinea esteexact inversă, la fel cum a fost şi receptarea lor în spaţiul public.

Drumurile celor trei mari poete au fost diferite și s-au intersectat doar pentru că autoarele au devenit *exponenţiale* în ceea ce priveşte raportul creatorului cu materialul său de construcţie - *cuvântul* - pe tronsoanele lirice dintre Eros şi Thanatos. Dacă până în anii '60, poezia feminină a fost definită de tema erotică, apariţia celor trei poete a dus literatura feminină românească pe teritoriul *reflexivităţii*, al relaţiei dintre existenţă şi nonexistenţă, dintre dragoste şi moarte.

Am simplificat grila de cercetare a poeziei feminine contemporane, întrucât o analiză profundă a fenomenului nu face obiectul acestui studiu (monografic, totuşi), dar nu am putut

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

face abstracţie de capetele distincte ale triadei Blandiana – Mălăncioiu – Marinescu, spre a putea stabili mai corect locul autoarei *Păsării tăiate* în lirica noastră neomodernistă. *Ana Blandiana* este adepta unui lirism meditativ şi ritualic, în care imaginea lasă să se întrevadă o consubstaţialitate senzorială cu universul înconjurător, descinzând din „tristeţea metafizică" a lui Lucian Blaga, într-o atmosferă onirică, de „basm vegetal", în care candoarea ocupă locul principal. Pentru ea, *cuvântul stă sub zodia romantismului*, dar cultivând şi o mai stranie parabolă orfică. Poeta trăieşte bucuria descoperirii lumii. Angela Marinescu, pentru care dragostea este cerebrală, ea *invocând „sângele cuvintelor*", nu pe cel din trupul nostru, fuge de feminitate şi de idilic. Ileana Mălăncioiu apelează, pentru a descoperi tainele realităţii, la *forţa cuvintelor* din ritualuri magice şi din simplitatea filonului folclorului autohton.

*

Ana Blandianaeste, cu siguranţă, cea mai cunoscută dintre poetele noastre, nu numai în lumea cititorilor adulţi, ci şi în aceea a celor mici. Având în vedere ieşirile în spaţiul public, ca reprezentantă de frunte a societăţii civile şi a echipei aşa-numitului „memorial al durerii", precum şi compoziţiile ei accesibile şcolarilor (mă refer, în special, la *întâmplările* din *grădina* sau de pe *strada* poetei, care-l au ca protagonist pe vestitul motan Arpagic), poeta a avut câştig de cauză în faţa Angelei Marinescu şi a Ilenei Mălăncioiu, prezenţe mai discrete, ale căror versuri nu sunt recomandate şi accesibile copiilor, de aceea, nici nu sunt cunoscute de aceştia.

Înlirica Anei Blandiana, de sorginte blagiană, *temele candorii*, cunoscând forme diferite, sunt în prim-plan, acestea fiind, "în fond, teme etice", după cum susţine Al. Cistelecan, de aceea „poeta a ajuns în mod inevitabil la un lirism de atitudine."[1] Criticul citat consideră că poezia Anei Blandiana are un înveliş graţios, „o prospeţime de adolescentă ieşită din ape" şi că poeta „îşi întreţine candoarea prin exerciţiide asceză."[2] Al Cistelecan consideră că „totul se grupează în jurul celor doi poli care acţionează poemul: puritate-vinovăţie, inocenţă-corupţie, atitudinea nefiind departe de un cinism al candorii."[3] M. Niţescu consideră că, la Ana Blandiana, „e greu de disociat candoarea de bovarismul candorii", iar „impunerea unui lirism bovaric e aproape permanentă."[4] Ana Blandiana, crede autorul numit mai sus, e „mai degrabă o fire raţională, care mimează candoarea şi senzualitatea, ca şi starea meditativă."[5]

Petru Poantă găseşte că „atributele cu care poezia Anei Blandiana a fost învestită" se cheamă „dezbatere etică, atitudine reflexivă, claritate, elegie a cunoaşterii, lipsa imaginarului."[6] Aceasta se petrece în versuri în care „*starea elegiacă*", mai spune criticul, este „vecină cu revelaţia, dar nu revelaţie deplină. Căci sensul lirismului său nu e cunoaşterea, ci drumul spre ea."[7] Creaţia Anei Blandiana trăieşte sub zodia unui etos pe care i-l dă tragicul. Poeta care a iubit atât, la debut, ierburile şi ploile, a urcat pe „Munţii Candorii" spre a respira un aer rarefiat,

[1] Al. Cistelecan*, Poezie şi livresc*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987, p. 144.
[2] Ibidem.
[3]Ibidem, p. 144-145.
[4] M. Niţescu, *Poeţi contemporani. Sinteze critice*, Bucureşti, Cartea Românească, 1978, p. 173.
[5] Ibidem, p. 174.
[6]Petru Poantă, *Modalităţii lirice contemporane*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1973, p. 194.
[7]Ibidem.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

dar pur datorită zăpezilor. Analizând un volum important al scriitoarei – *Octombrie, noiembrie, decembrie* – Nicolae Manolescu evidenţiază lirica de inspiraţie erotică a acesteia şi crede că „pe Ana Blandiana gravitatea o prinde mai bine decât jocul" şi că ea simte nevoia „de a se verifica prin contemplarea de sine."[8]Criticul apreciază poezia reflexivă a Anei Blandiana (din volumul *A treiatainã,* în special) în care „neliniştea sufletului poetei este „confruntată cu dilema sau cu misterul existenţei, cu vinovăţia, cu eroarea şi cu moartea."[9] Omul trăieşte mai multe vieţi „deodată", spune poeta: „Contrare, vieţile noastre se anulează una pe alta -/ Şi, nehotărâţi încă, şi nematuri murim".

Gh. Grigurcu apreciază *latura patriotică* a marii poete ardelence (am completa noi: o altă diferenţă faţă de Ileana Mălăncioiu, care nu a abordat această temă) şi faptul că popularitatea ei se datorează şi adevărului că, fiind „un exponent al tradiţiei" şi „cultivând valorile «mioritice», într-o transcriere contemporană şi cu un vibrant aport personal, poeta a răspuns unui «orizont de aşteptare» public, în mai mare măsură decât alţii."[10] În plus, Iulian Boldea e de părere că, în acest caz, „omul şi opera sunt de nedisociat", şi că „omul «de dincolo de operă» ne-a făcut martori ai unei moralităţi exemplare, ireproşabile"[11], asemănătoare cu a colegei sale de generaţie, Ileana Mălăncioiu. Criticul târgumureşean crede că o "temă predilectă a poeziei Anei Blandiana e cea a *bucolicului,* topos configurat în imagini de o extremă transparenţă, în care graţia scriiturii se învecinează cu ponderea teluricului, a spaţiului transcris în tuşe uşoare."[12] Iulian Boldea adaugă faptul că, în opera poetică a Anei Blandiana, „e un bucolism cu totul aparte, în care senzaţia ori percepţia traduse liric au o incontestabilă foame de claritate şi transparenţă asupra lor înseşi, vădind, în acest fel, certe dispoziţii auto-reflexive."[13]

Natura poetică Anei Blandiana estedual㠀 este formată din trup şi suflet, din real şi imaginar. „Tot ceea ce nu înţeleg mă ucide", spune poeta, în concluzie: „Ca să poţi înţelege/ Ceea ce e de neînţeles/ Iată o definiţie a nemuririi". Poeziile ei, care pornesc de la o „idee oarecare, de la o constatare bruscă, fixată apoi în mica retorică a unei demonstraţii" sunt „mici cugetări versificate inteligent"[14], închide subiectul M. Niţescu. Se cuvine să exemplificăm, dar o facem pe scurt, cu cea mai sintetică dintre cugetările Anei Blandiana: „Sunt/ asemenea/ nisipului clepsidrei/ care/ poate fi timp/ numai/ în/ cădere." (*Condiţie*).

*

„Am citit rareori o poezie mai patetică în sentimente şi mai reţinută în expresie decât aceea a **Angelei Marinescu,** original amestec de sinceritate şi decenţă. Ţipătul încremeneşte pe

[8]N. Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, I. Poezia*, Braşov, AULA, 2001, p. 372.
[9]Nicolae Manolescu*, Istoria critică a literaturii române*. *5 secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008, p. 1048.
[10]Gh. Grigurcu, *Poezia română contemporană*, vol. I, Iaşi, Editura „Convorbiri literare", 2000, p. 121-122.
[11] Iulian Boldea*, Istoria didactică a poeziei româneşti (Perspective analitice*), Braşov, AULA, 2005, p. 534.
[12] Ibidem, p. 533.
[13]Ibidem.
[14] M. Niţescu, op.cit., p. 174.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

o gură pecetluită. Ca în gravura lui Munch"[15], concluzionează Nicolae Manolescu în *Istoria critică literaturii române*, atunci când se referă la poeta amintită. Versurile acesteia, amintind de Poe sau Ion Barbu, sunt *destul delipsite de* o *evoluţie tematică* - exceptând maturizarea firească a oricărui creator. Victor Felea e de altă părere, căci acesta constată în evoluţia lirică a Angelei Marinescu „o evidentă maturizare spirituală", ceea ce înseamnă „un proces de radicalizare lăuntrică."[16] „Temele, motivele, vocabularul sunt aceleaşi vreme de aproape patruzeci de ani", mai spune Nicolae Manolescu despre o poezie „epurată de biografism până la a nu restitui decât, cum ar fi spus Ion Barbu, figura spiritului pur."[17] Întrucât „negativitatea e aici moartea", observă N. Manolescu, „este ca şi cum lumea ar fi privită din cealaltă parte, de pe celălalt mal decât acela pe care ne ducem viaţa."[18] (La Ileana Mălăncioiu, de pildă, viaţa este mai frumoasă, uneori, privită *de dincolo*!). Pentru Angela Marinescu, *înflăcărarea* este o amăgire inevitabilă şi sfântă: „Înflăcărare, amăgire a vieţii mele,/ Un suflet, ca o câmpie plină de maci tineri,/ Doar vântul, tremurând îi apleacă florile/ Le culeg cu o sfinţenie, cu adorare plină de taină." Poeta crede că „în arenă, taurul e un înger", iar ea „ca taurul" arde „de puritate, veşnic".

Adeptă a „spiritualităţii absolute", Angela Marinescu scrie poeme „de o subtilă răceală cerebrală", în care „vitalitatea erotică, senzualismul, beţia cărnii («cutremur sfânt al vieţii»), melancolia fanării trupului sunt exprimate liric în frumoase ritualuri, fără lascivitate."[19] După Nicolae Manolescu, simbolul central al liricii Angelei Marinescu este *creierul,* iar ţipătul poetei „nu răsună în afară, e inaudibil pentru urechile străine, căzând în abisul sinelui ca un topor în apă."[20] Alex. Goldiş remarcă „gustul pentru morbid sau tenebros" al poetei, gust care capătă „forme paroxiste"[21].

La fel ca Ileana Mălăncioiu, nici Angela Marinescu nu a constituit, la debut, un reper al *Generaţiei '60*, dar, o dată cu volumul *Blindajul final* (1981), ea devine o poetă care nu crede înfeminitatea poeziei, dimpotrivă, pentru ea iubirea este o filozofie grotescă („Mâinile cu care iubesc/ sunt mâini de călău sau de chirurg/ cu ele ridic un imn distrugerii..."). Gh. Grigurcu o încadrează pe poetă în grupul „*expresioniştilor genuini*" prin „naturalista confruntare a imperfecţiei vieţii cu solaritatea", dar ea adoptă o „viziune aproape simbolistă."[22]

Marin Mincu consideră lirica Angelei Marinescu *anticonfesivă.* Evitând să folosească un limbaj decent, autoarea *Poemelor de fier* „încalcă interdicţiile senzualităţii de pension,

---

[15] Nicolae Manolescu*, Istoria critică a literaturii române*. *5 secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008, p. 1082.
[16] Victor Felea, *Aspecte ale poeziei de azi*, II, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, p. 173.
[17]N. Manolescu, *, Istoria critică a literaturii române*. *5 secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008, p. 1080.
[18] Ibidem.
[19] Ibidem, p. 1081.
[20] Ibidem, p. 1082.
[21] Alex Goldiş, „Ileana Mălăncioiu, *Ardere de tot*", posfaţă de Daniel Cristea- Enache, colecţia Poeţi laureaţi ai Premiului Naţional de Poezie „Mihai Eminescu", Piteşti, Editura Paralela 45, 2010, în *Cultura*, nr. 3/2011, http://revistacultura.ro/nou/2011/03/ clubul-poetilor-premiati-4/(accesat la data de 20.02.2014).
[22] Gh. Grigurcu, *Existenţa poeziei*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1986, p. 256-257.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

trecând abrupt la exhibiţionismul instinctual"[23], e de părere Al. Cistelecan, care vede în Angela Marinescu „o poetă care acordă poemelor „libertatea de a-şi lua avânt spre obsesie ori spre viziune, fără a mai fi oprimat doar la consemnarea convulsiei."[24]

Mizând pe *ironie,* dar şi pe *autoironie,* pe *livresc* şi pe *intertextualitate,* aflată mereu în stare de revoltă şi de alertă, Angela Marinescu defineşte tensionată curgerea în neant. Oscilând între nadir şi zenit, în poeme în care *întunericul* este elementul preferat, poeta invocă „sângele cuvintelor", nu pe cel dinlăuntrul nostru. Nimic feminin, nimic idilic, într-un *spaţiu masculinizat, bacovian.*

Motivele principale din poezia Angelei Marinescu sunt *moartea, sângele şi sexul.* „Ceea ce deosebeşte primele poeme de cele de la maturitate - consideră Nicolae Manolescu - este acceptarea anomaliilor existenţei. Nu e vorba de seninătate, mai degrabă de resemnare, pe care n-o vom regăsi în respingerea realului sau în revolta ulterioară."[25] Evoluţia poetei spre „poezia în spirit douămiist", mai spune cronicarul de la *România literară,* poezie care este „de necitit"[26], a indus, la un moment dat, închiderea autoarei în sine, protejată de un *blindaj*. Manifestând o sinceritate „scandaloasă", poeta „nu cruţă nimic şi pe nimeni. Nici pe ea însăşi. Doar că în versuri uneori ireproductibile"[27], închide comentariul său Nicolae Manolescu.

*

Debutul **Ilenei Mălăncioiu**, în 1967, a inclus „amintiri din copilărie, scufundate în apa tulbure şi misterioasă a unor credinţe folclorice,"[28] aşa cum remarca, între alţii, cu dreptate, Nicolae Manolescu. Departe de a fi din sfera celor ale lui Creangă, Delavrancea sau Ionel Teodoreanu, amintirile Ilenei Mălăncioiu sunt mai degrabă impersonale, nepătrunse de un aer ludic ce ar fi putut părea firesc, într-un univers cu decorul format din întâmplări oarecum imaginare. Încă din primul volum al poetei, Erosul apare metaforic, sub o formă criptată. „*Pasărea tăiată* alcătuieşte secvenţa memorabilă a unui eros trăit la nivel dramatic, tăvălit în sânge, agrementat cu spectacolul torturant al unei execuţii savante,"[29] consideră Gh. Grigurcu. În prefaţa la volumul de debut al poetei, Şt. Aug. Doinaş remarca, „atmosfera densă de eresuri, înscrierea lor în gesticulaţia ancestrală a unor datini"[30], în vreme ce Ion Pop observă „percepţia proaspătă a mişcărilor vitale din spaţiul rural familiar."[31]

---

[23] Al. Cistelecan, *Top-Ten (recenzii rapide),* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000, p. 76.
[24] Ibidem, p. 77.
[25] N. Manolescu, „Blindaj cu figuri", *România literară,* nr.7/ 2016, p. 9.
[26] Ibidem, p. 13.
[27] Ibidem.
[28] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, I. Poezia*, Braşov, AULA, 2001, p. 196.
[29] Gh. Grigurcu, „Poezia Ilenei Mălăncioiu" (fragmente), în vol. Ileana Mălăncioiu- *De anima,* coordonator: Ioan Es. Pop, Piteşti, Editura Paralela 45, 2015, p. 179.
[30] Ştefan Aug. Doinaş, Prefaţa la vol. Ileana Mălăncioiu, *Pasărea tăiată*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1967, p. 7.
[31] Ion Pop, „Drumuri spre zona interzisă", în vol. IleanaMălăncioiu, *De anima*, coordonator: Ioan Es. Pop, Piteşti, Editura Paralela 45, 2015, p. 200.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

În ceea ce priveşte apartenenţa poetei, în tinereţe, la un curent literar, se poate vorbi de *un naturalism frust*, „mai aproape de caracterul unei foi de observaţie sau de confesiunea brută şi chiar crudă, cu apanajul *sincerităţii* implacabile,"[32] e de părere Cornel Regman. În aceste veritabile „reportaje de atrocităţi", consideră Al. Cistelecan, „copilăria de fond, ca timp de exploatare şi miraj, n-are, la Mălăncioiu, copilăreală; ea e un film de atrocităţi şi suplicii în care amintirea e atât de violentă, de carnală chiar, încât trăieşte abrupt dintr-o «paroxistică încordare afectiv-senzorială». E o amintire fără distanţă faţă de prezent, o amintire-participare, invazivă până la durere."[33]

Începând cu volumul *Către Ieronim* (1970) şi continuând cu alte două cărţi – *Inima reginei* (1971)şi *Crini pentru domnişoara mireasă* (1973) – Ileana Mălăncioiu intră (firesc, poate) în categoria autorilor de *versuri de dragoste*. Numai că erotismul ei are un caracter aparte, unul *elegiac şi maladiv*, care „de la început împerechează cu tema morţii", după cum just observă Nicolae Manolescu, el considerând că noutăţile aduse de „romanul de dragoste" al poetei sunt „autobiograficul şi scenografia."[34]M. Niţescu vorbeşte despre un „paradox" în poezia Ilenei Mălăncioiu, atâta vreme cât aceasta forţează „obiectivarea lirismului, în unele cazuri până la condiţia poemului epic."[35] Cel mai adesea, susţine criticul amintit mai sus, poeta obţine obiectivarea cu ajutorul „scenelor-ceremonial", în care se întrevede cum ea „pare să oficieze un ritual care nu o priveşte nemijlocit, care devine, dincolo de orice element de biografie interioară, un joc misterios şi trist, al cărui înţeles s-a pierdut, din care n-au mai rămas decât gesturile şi formele incantatorii pure."[36] Transferul discret al elementului biografic în ceremonial scenic face ca poezia Ilenei Mălăncioiu, consideră M. Niţescu, „să existe simultan ca o «comunicare» şi ca ritual depersonalizat, ca «joc»; între comunicarea gravă, acut lirică, şi oficierea unui joc imemorial."[37] Transferul de aprehensiuni către un alt subiect, obiectivarea de care vorbeşte criticul citat e efectul unei îndelungate purificări, ce a dus la acele emoţii intelectualizate de care s-a tot vorbit. Se ajunge, astfel, de la un ceremonial ce se potrivea cu o adolescenţă uşor neliniştită, în primele volume, la un altul, căruia criticul amintit îi atribuie „un aer somnambulesc, în care sensurile iniţiale se îndepărtează."[38] Deşi nu mai are încredere în magia ceremonialului său, „preoteasa", crede M. Niţescu, încă „îl oficiază irezistibil în virtutea unei inerţii interioare, a speranţei, totuşi, în redescoperirea tainei ascunse în el".[39]

Nicolae Manolescu remarcă faptul că în lirica erotică a Ilenei Mălăncioiu, „iubirea şi moartea îşi trag părţi egale"[40], dar nu e singurul critic care observă acest fapt. Gh. Grigurcu spune că „domină contractul între Eros şi Thanatos. Contract vechi, răspunzând la ceea ce

[32] Cornel Regman, „Poezie în doi timpi", *Viaţa Românească*, nr. 2/1983, p. 71.
[33]Al. Cistelecan, „Bacovianismul anti- bacovian", în vol. Ileana Mălăncioiu, *De anima*, coordonator: Ioan Es. Pop, Piteşti, Editura Paralela 45, 2015, p. 195.
[34] N. Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, I. Poezia*, Braşov, AULA, 2001, p. 196.
[35]M. Niţescu, *Poeţi contemporani. Sinteze critice*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1978, p. 233.
[36] Ibidem.
[37] Ibidem, p. 234.
[38]Ibidem, p. 237.
[39]Ibidem.
[40] N. Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, I. Poezia*, Braşov, AULA, 2001, p. 196.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Georges Bataille numeşte «identitatea dintre plăcerea extremă şi extrema durere, identificarea fiinţei şi a morţii».”[41] Erotica poetei, constată Cornel Regman, „este nu mai puţin naturalistă, deşi pe un fond de manierism, prin amestecul de anatomii dislocate, de cavernos, în care morbidul îşi face partea sa, şi fantomal-ectoplasmic.”[42]

Alături de romantism şi simbolism, în poezia erotică a Ilenei Mălăncioiu îşi face loc *goticul.* Avem de-a face, observă Al. Cistelecan, cu un „triptic gotic alimentat de iubire şi moarte”.[43]Un univers liric plin de strigoi şi de stafii, cu păpuşi făcute din cenuşa morţilor domină poezia erotică a Ilenei Mălăncioiu. „Moartea se confundă cu un eden al iubirii”[44], crede Ion Pop, un eden populat de personaje stranii, cu identitate greu de stabilit (Ieronim, Ierodesa, Natanael, regina moartă, mirele şi mireasa, morţi şi ei). „E o fantasmatică barocă, dar forţa vizionară nu vine din liniile contorsionate ale scenariului şi nici măcar din premisa sau postulatul identităţii/simultaneităţii iubirii şi morţii, ci din aceeaşi cruzime imaginativă a detaliilor, din violenţa concretelor”[45], remarcă Al. Cistelecan.

În volumul *Ardere de tot*, poeta pătrunde într-un univers imaginar, necircumstanţial şi greu de definit. Se produce o purificare a liricii, dar moartea încă stăpâneşte o lume cu mai puţine umbre. Constatăm o continuitate a poetei în ceea ce priveşte simplificarea procesului de elaborare a poemelor şi înlocuirea elementelor de origine folclorică, prezente în versurile din volumul amintit, cu scene şi personaje livreşti, în special biblice. M. Niţescu constată că iubitul e acum doar „un erou îndepărtat, o Euridice, iar poeta, un Orfeu care scrutează imperiul umbrelor.”[46]

Următorul volum, *Peste zona interzisă* (1979), se aseamănă cu precedentul, dar întâlnim aici mai multe *parabole,* uneori aproape *explicite*. „Adoptarea măştilor nu falsifică emoţia şi nu diminuează autenticitatea. Dacă acestea din urmă devin «livreşti», e pentru că suferinţa intensă («arderea de tot») le-a adus, prin solidificare, la stadiul de «prefabricate»”[47], e convins Alex Goldiş. În „cel mai livresc volum al poetei”, cum îl consideră Nicolae Manolescu, poeta se identifică cu personaje din Biblie sau din literatură, criticul adăugând că, în acest volum, se cuvine să remarcăm „o oarecare rarefiere a substanţei lirice.”[48]

Considerat de unii critici foarte bun (Daniel Cristea-Enache, de exemplu), iar de alţii mai slab decât celelalte (între aceştia, Ion Pop), volumul *Sora mea de dincolo* (1980) e inspirat dintr-o realitate tragică (moartea prematură a uneia dintre surori), e *o carte a limiteibiografice*, în care, raportat la volumele anterioare, observă Al. Cistelecan, „sintaxa compasiunii e mai neutrală, mai grefierească”.[49] În acest „jurnal al bolii şi morţii”, cum numeşte cartea Nicolae

[41] Gh. Grigurcu, op. cit., p. 179.
[42] Cornel Regman, op. cit., p. 71.
[43] Al. Cistelecan, op. cit. p. 195.
[44]Ion Pop, *Pagini transparente. Lecturi din poezia contemporană,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997, p. 134.
[45] Al. Cistelecan, op. cit., p. 196.
[46] M. Niţescu, op. cit., p. 241.
[47] Alex Goldiş, op. cit.
[48] N. Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, I. Poezia*, Braşov, AULA, 2001, p. 199.
[49] Al. Cistelecan, op. cit., p. 198.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Manolescu, „Ileana Mălăncioiu își regăsește brusc obsesiile și metaforele din ciclul Ieronim”.[50] Într-un articol, Simona Sora găsește, analizând pertinent cartea Ilenei Mălăncioiu, că „în simplitatea sa terapeutică, de kaddish liminal, *Sora mea de dincolo*, instituie definitiv, în poezia sa și în istoria poeziei românești postbelice, o formă de cunoaștere directă a limitei, o experiență nemijlocită, în propria carne, a acelui «dincolo», o frecventare a infrecventabilului.”[51]

Rafinarea imaginilor marcate de cruzime din primele volume ale poetei se produce progresiv și, începând cu *Către Ieronim*, cruzimile se transformă în traume spirituale. Spre deosebire de Angela Marinescu, unde „gustul pentru morbid și tenebros” atinge „forme paroxistice”, crede Alex Goldiș, „atrocitățile din imaginarul Ilenei Mălăncioiu sunt puse permanent la adăpostul ritualului”[52], de aceea nu se ajunge la paroxism. „Tonul grav și sentențios al poemului trimite la o jertfă necesară sau măcar justificată”[53], mai observă autorul citat mai sus.

Renunțând la surprinderea unor detalii realiste în micile scenete din lumea copilăriei, poeta își obiectivează sentimentele, evoluând de la tulburătorul concret fiziologic la o mai rece, abstractă abordare, care înlocuiește senzațiile. Într-un fel de „parnasianism al sentimentelor,” se produce „transformarea rănii deschise (...) în rană cauterizată”, ceea ce „nu anulează intensitatea trăirii, ci adaugă un plus de tragism,”[54] consideră Alex Goldiș.

O dată cu volumele *Linia vieții* (1982) și *Urcarea muntelui* (1985), poezia Ilenei Mălăncioiu „a coborât în stradă”, în *realitate.* Se produce o virare spre *politic*, în clare *tonalități bacoviene*. Cele două cărți, dar cu precădere ultima dintre ele, sunt scrise *în cheie anticomunistă, antitotalitară și chiar vizibil anticeaușistă*. Este, conform *Dicționarului scriitorilor români*, „o poezie esențialmente elegiacă, clamând în patetice confesiuni, cu o demnitate de personaj tragic, o suferință acută, dar și respingerea inerției și nepăsării ori a complicității cu răul.”[55] Poezia protestului i-a adus Ilenei Mălăncioiu destule necazuri cu *cenzura,* dar și o notorietate aparte în lirica românească.

Oricâte schimbări tematice ori de tonalitate a suferit lirica Ilenei Mălăncioiu, unei singure teme i-a rămas fidelă poeta: celei *thanatice,* și, așa cum se exprimă Al. Cistelecan, „pe unde ar umbla Ileana Mălăncioiu, ea descoperă urmele morții.”[56]

BIBLIOGRAPHY:

[50] N. Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, I. Poezia*, Brașov, AULA, 2001, p. 200.
[51] Simona Sora, „Cartea limitei”, în vol. Ileana Mălăncioiu, *De anima*, coordonator: Ioan Es. Pop, Pitești, Editura Paralela 45, 2015, p. 149.
[52] Alex Goldiș, op. cit.
[53] Ibidem.
[54] Ibidem.
[55] *Dicționarul scriitorilor români*, M-Q, vol. III, coordonatori: Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu; autorul articolului despre Ileana Mălăncioiu: Ion Pop; București, Editura Albatros, 2001, p. 150.
[56] Al. Cistelecan, op. cit., p. 196.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei românești (perspective analitice)*, Brașov. AULA, 2005.

Cistelecan, Al., *Poezie şi livresc*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1987.

Cistelecan Al., *Top-Ten(recenzii rapide)*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000.

Goldiş, Alex, „Ileana Mălăncioiu, *Ardere de tot*", posfaţă la Daniel Cristea- Enache, Piteşti,
Editura Paralela 45, 2010, în *Cultura*, nr. 3/2011, http://revistacultura.ro/nou/2011/03/ clubul-poetilor-premiati-4/ (accesat la data de 20.02.2014).

Felea, Victor, *Aspecte ale poeziei de azi*, vol. I-II, Cluj-Napoca, Editura Dacia, vol. I-1977, vol. II-1980.

Grigurcu, Gheorghe, *Existența poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1986.

Grigurcu, Gheorghe, *Poezia română contemporană*, II, Iași, Editura revistei „Convorbiri literare", 2000.

Grigurcu, Gheorghe, „Poezia Ilenei Mălăncioiu", *România literară, http://www.romlit.ro/poezia_ilenei_mincioiu?makePrintable=1* (accesat la *la data de* 20.09.2014).

Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, I, Poezia*, Braşov, Editura AULA, 2001.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Piteşti, Editura
Paralela 45, 2008.

Mălăncioiu, Ileana, *De anima***,** coordonator: Ioan Es. Pop, Piteşti, Editura Paralela 45, 2015;

Niţescu, M., *Poeţi contemporani. Sinteze critice*, Bucureşti, Cartea Românească, 1978.

Poantă, Petru, *Modalități lirice contemporane*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1973.

Pop, Ion, *Pagini transparente*. *Lecturi din poezia contemporană*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1997.

Regman, Cornel, „Poezie în doi timpi", V*iaţa românească,* nr. 2, 1983, pp. 70-77.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE BLAJ CALENDAR- SYMBOL OF THE SEMINARIAL TYPOGRAPHY IN BLAJ DURING THE INTERWAR PERIOD

Antonina Silvia Frandeș (Andone)
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The article brings in attention the Calendar from Blaj, an inter-war religious publication, printed by the Greek-Catholic Metropolitan Church from Blaj at the Theological Seminary Printing House from the same town.The excursion in Blaj Printing House's history and also the information connected to the editorial productions for masses proved to be sine qua non elements in approaching the above publicistic phenomenon.The presentation of the Calendar had in view its contents,its promotion in the religious official paper of Blaj, its reception in the time's press, its collaborators,as well as the network of its distribution.The Calendar enjoyed great popularity in those times, its printing being a priority even in austere times. This fact itself confers the Calendar the statute of emblematic periodical publication the typographical center from Blaj.

Keywords: calendar, Blaj, inter-war press, printing house,church.

Longevitatea, în egală măsură cu tirajul impresionant de carte şi publicaţii, produse în scop bisericesc, educativ şi cultural, conferă *Tipografiei blăjene* statutul de focar cultural al cofesiunii greco-catolice, de-a lungul a peste două secole şi jumătate. Publicaţia *Unirea Poporului*, dorind să marcheze importanţa centrului tipografic în procesul de imprimare cu caractere latine, numeşte *Tipografia Seminarului* - „mama tuturor tipografiilor româneşti cu litere străbune latineşti."[1]

Tipografia Seminarului din Blaj îşi are începuturile în veacul al XVII-lea, în vechea tiparniţă a clerului din Ardeal, înfiinţată la Sebeş, în 1683, şi mutată ulterior la Alba Iulia. Este cea în care Mitropolitul Atanasie a tipărit *Cazania*. Vremurile neprielnice, care au urmat pentru cultul unit, au însemnat şi lăsarea *Tipografiei* într-o stare de degradare. Toate încercările de restaurare au rămas fără succes, până la înscăunarea episcopului Petru Aron.

În 1756, Seminarului Teologic greco-catolic Blaj i-a fost donată *Tipografia* restaurată de către episcopul Petru Pavel Aron, graţie intenţiilor împărătesei Maria Teresia de a asigura cărţi de cult autohtone, creştinilor uniţi. Concomitent, *Tipografia* a primit şi privilegiul de a tipări, în exclusivitate, cărţi pentru nevoile duhovniceşti ale românilor.[2]

---

[1] *Unirea Poporului*, Anul XX, Nr. 52, Blaj, la Crăciun 1938, Tipografia Seminarului Teologic gr.- cat. Blaj, p. 5.

[2] Ioan Georgescu, *Tipografia Seminarului din Blaj*, în revista *Boabe de Grâu*, nr.1, 1934, p.1-3.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Tipografia şi-a continuat activitatea, în aceeaşi stare bună de funcţionare, şi sub urmaşii episcopului Aron: Atanasie Rednic, Grigorie Maior şi Ioan Bob. Monumentala *Biblie* din 1795, tradusă de Samuil Micu Klein, iese de sub tipar alături de multe alte cărţi, în timpul păstoririi episcopului Ioan Bob.

Cu timpul, gradul de uzură al maşinăriilor este atât de ridicat, încât *Tipografia* devine o adevărată ruină. În această situaţie, episcopul Ioan Lemeni îl însărcinează pe Timotei Cipariu să facă demersurile necesare, pentru a o readuce în stare de funcţionare. Întreprinderile lui Cipariu s-au concretizat în plasarea tiparniţei într-un spaţiu mai larg şi mai luminos, şi achiziţionarea de litere noi, pe cheltuiala episcopului. Starea *Tipografiei* a fost apreciată de George Bariţiu la superlativ, considerând că poate concura cu oricare alta din ţară.[3] De altfel şi producţiile sale tipografice – *Orologerul* (cea dintâi carte de slujbă bisericească cu litere latine, din 1835) şi cele trei periodice *Organul luminării (1847-1848), Organul Naţional şi Învăţătorul Poporului(1848),* aveau o calitate deosebită.

A urmat o nouă etapă de reorganizare, după distrugerile din timpul Revoluţiei de la 1848, sub îndrumarea canonicului Ion Micu Moldovan. Tot el a întemeiat şi *Librăria* din Blaj. În moderna tipografie au apărut nu doar cărţi de cult, şcolare, ştiinţifice, politice şi juridice, ci şi reviste „foarte pretenţioase" ca *Musa Română,* redactată de compozitorul Iacob Mureşianu. Din păcate, arhiva *Tipografiei,* înfiinţându-se mult mai târziu (sub conducerea părintelui director Vasile Suciu), multe tipărituri s-au pierdut.

De-a lungul timpului, *Tipografia* a avut posibilitatea de a imprima manuale mai mult în beneficiul studierii religiei, decât în al limbii române. Ioan Georgescu constata: „De când a luat bine în mână frânele puterii, stăpânirea ungurească din Buda-Pesta nimic nu încerca să împiedice mai mult ca răspândirea cărţilor întocmite în duh românesc."[4]

Numărul considerabil de lucrări de ştiinţă publicate, mai ales din domeniul istoriei, arată o preocupare constantă în această direcţie. Nu mai mic a fost interesul pentru a promova lucrările literare, fie ele traduceri, sau scrieri originale. Însă, în acest caz, autorul subliniază aportul mai redus al Blajului la patrimoniul literar românesc: „În asemănare cu lucrările de ştiinţă, cele de literatură sunt, cantitativ şi calitativ inferioare. Însemnătatea Blajului n'o constitue poeţii şi literaţii, pe cari nu i-a dat, ci istoricii şi filologii, oamenii de ştiinţă, a căror sămânţă, dela Micu şi Şincai se păstrează neîntrerupt, până în zilele noastre, deşi în măsură diferită."[5]

Conştientizând ajutorul preţios al tiparului pentru amvon şi catedră, conducătorii bisericii şi şcolii l-au folosit în scopul răspândirii cuvântului de învăţătură. *Tipografia Seminarului Blaj* a adus la lumină periodice variate, dintre care menţionăm: *Foi'a scolastica (1873-1879); Foi'a baserecesca (1883-1886); Unirea (1891-1948); Cultura creştină (1911-1926); Unirea poporului (1919-1948); Comoara satelor (1923-1927) ş.a.*[6]

---

[3] George Bariţiu*, Părţi alese din istoria Transilvaniei*, Tipografia W.Krafft, 1890, Sibiiu, 1890, vo.l I, p. 612.
[4] Ioan Georgescu, *op.cit.*, p.12.
[5] Ibidem, p. 24.
[6] Idem, p. 28.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Apariţia *Unirii Poporului* se datorează unor tineri intelectuali, dornici să călăuzească ţărănimea din care şi ei s-au ridicat, prin puterea slovelor tipărite. Lipsiţi de mijloace materiale, ei au fost sprijiniţi de vicarul capitular, păr. Vasile Suciu, care i-a înţeles şi le-a dat tot concursul. Cei doi s-au implicat cu trup şi suflet în redactarea gazetei. Putem să argumentăm acest fapt prin două exemple concludente: Al. Lupuleanu Melin, pentru a nu dezvălui aportul său masiv în munca de redactare a gazetei, scria articole semnate atât cu numele său, cât şi cu pseudonime ca: Sandu Popii, Dascălul Sandu, A. Sandu, I. Târnavă, Sandu Logofăt, Ion Grăunte, Nic. Secăşanu şi altele[7]; păr. canonic Iuliu Maior, pe vremea când gazeta traversa o stare de criză, şi-a angajat toată familia în redacţie, mutând-o la un moment dat în locuinţa sa.[8]

În primul număr al *Unirii Poporului,* Al. Lupuleanu Melin şi-a expus crezul în lucrarea de culturalizare a ţăranilor: „Vrem luminarea satului prin înţelepciunea tiparului bun."[9]

Lunga serie de tipărituri ale *Tipografiei* cuprinde şi anuare ale şcolilor blăjene, şematisme pentru biserici (cel mai vechi şematism cunoscut fiind cel tipărit de episcopul Ioan Lemeni în 1835) şi bineînţeles calendare. Impunătorul şir al *Calendarelor „Unirii",* început în 1897, s-a continuat cu cel al *Calendarului dela Blaj.*

Anunţat cu litere de-o şchioapă, încă din luna noiembrie a anului 1924, în paginile *Unirii poporului,* apare întâia ediţie a *Calendarului dela Blaj*. Cititorii sunt avertizaţi:

„Nime să nu cumpere alt Calendar că

Vine Calendarul dela Blaj!"[10], căruia i se face o prezentare dintre cele mai elogioase: „Va fi cel mai frumos şi mai bogat calendar românesc din Ardeal"; „Chipuri foarte multe şi mândre dau acestui calendar o înfăţişare minunată, încât va fi o carte de învăţătură şi petrecere ca rar alta."[11]

Prima ediţie a ieşit mai mare decât a fost iniţial proiectată, şi astfel, şi preţul era pe măsură – 15 lei la redacţie şi 20 lei în librării. Graţie promovării convingătoare, chiar de la ediţia de debut, oferta nu a putut acoperi cererea de calendare, decât în parte.[12]

Calendarul, fiind considerat o anexă a gazetei *Unirea poporului,* beneficia de toate privilegiile publicitare ale acesteia. De aici aflăm despre denumirea dată ediţiilor *Calendarului: ediţia mică* destinată mirenilor şi *ediţia mare* (cu *Şematismul Provinciei Mitropolitane greco-catolice de Alba Iulia şi Făgăraş*) pentru cler. Deşi ediţia mare nu se adresa creştinilor de rând, remarcăm strădaniile redactorilor de a explica, în termeni cât mai accesibili, înţelesul *Şematismului*: „..adică pe toţi preoţii câţi îi avem în cele cinci eparhii unite. Sunt date în

[7] Iosif E. Naghiu, *După un sfert de veac,* în *Unirea Poporului,* Anul XXV, Nr. 52, Blaj, la Crăciun 1943, Tipografia Seminarului Blaj, p. 2.
[8] Idem, p. 2.
[9]Al. Lupuleanu Melin, *Cărarea noastră,* în *Unirea Poporului,* Anul XXV, Nr. 52, Blaj, la Crăciun 1943, Tipografia Seminarului Blaj, p. 2.

[10]*Unirea Poporului,* Anul VI, Nr. 44, Blaj, Duminică 2 Noemvrie 1924, Tipografia Seminarului greco-catolic Blaj, pp. 3-4.
[11]*Unirea Poporului,* Anul VI, Nr. 46, Blaj, Duminică 16 Noemvrie 1924, Tipografia Seminarului greco-catolic Blaj, p. 4.
[12]*Unirea Poporului,* Anul VI, Nr. 51-52, Blaj, la Crăciun 1924, Tipografia Seminarului greco-catolic Blaj, p. 8.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Calendar şi noile împărţiri ale protopopiatelor, iară parohiile în ordine alfabetică, urmând apoi poşta, judeţul, protopopiatul şi preotul care păstoreşte aceea parohie."[13]

Reclama făcută *Calendarului* are nuanţe foarte persuasive, oferind publicului câteva indicii, care să-i deschidă apetitul pentru lectură: „o foarte bogată cronică bisericească internă şi externă", „un frumos articol despre Lourdes, oraşul Preacuratei, cu patru frumoase chipuri, scris de păr. profesor dr. Vasile Aftenie, care a fost la faţa locului".[14] Alteori, expresiile plastice de tipul: „cuprinde tâlcuri *şolomonăreşti* a semnelor vremii, catastihul târgurilor din Transilvania" sau „aduce şi numeroase chipuri cari fac acest calendar creştin cu atât mai simpatic"[15], sporesc curiozitatea potenţialilor cititori. Fiecare număr al calendarului beneficia de o descriere amănunţită în gazeta *Unirea Poporului*, evidenţiindu-se noutăţile: „răsăritul şi apusul soarelui"[16], imagini autentice de la Unirea din 1918 „de cari nu are nici un calendar românesc"[17], fotografii cu Badea Cârţan la picioarele Columnei lui Traian[18] etc.

Ediţia mică, poporală, avea un cuprins variat cu subiecte de larg interes pentru gospodari: nenumărate sfaturi practice privind lucrările agricole, creşterea animalelor, sănătatea familiei, lista târgurilor etc.

Articolele vădesc o orientare spre educarea maselor în spirit creştin şi patriotic. Cei care şi-au exersat condeiul pe aceste teme sunt: Iuliu Maior, Al. Borza, Ioan Vultur, N. Lupu, dr. Nicolae Brânzeu, Ioan Bălan, Sever Barbu ş.a.

Literatura publicată în paginile *Calendarului* este fundamentată pe norme moral-creştine şi urmăreşte cultivarea sentimentului apartenenţei naţionale. Semnează versuri: Aron Cotruş, Nicolae N. Ioanăş, dr. N. Lupu, I. Domşa, Traian Dragoş, Iustin Salanţiu, Ion Gârleanu ş.a. Semnează proză: Petrea Dascălul, A. Melin, Silvestru Moldovan, Sabin G. Truţia, Iosif E. Naghiu, G. Todică, I. Adam, Sandu Popii, Ştefan Manciulea ş.a. *Îndreptarul Bisericesc*, pentru preoţi şi cantori, a fost scris de păr. Ştefan Roşianu, apoi de păr. Gregoriu Tecşa.[19]

Prezentarea conţinutului literar al calendarelor în presă este secondată de un subtil îndemn la lectură: „Să ceteşti şi să nu mai isprăveşti."[20]

Sloganurile, bine alese, au avut, credem, cel mai mare efect asupra cititorilor. Plasate strategic la baza sau printre coloanele paginilor, tipărite cu caractere mari, ele nu puteau să nu fie remarcate de oricine, şi reţinute cu multă uşurinţă: „Cumpăraţi CALENDARUL DELA BLAJ că nu am tipărit decât foarte puţine exemplare"[21]; „De pe masa nici unui creştin bun şi adevărat să nu lipsească CALENDARUL DELA BLAJ"[22]; „Cine n'are măcar un calendar la

[13]*Unirea Poporului*, Anul XIII, Nr. 6, Blaj, 8 Februarie 1931, Tipografia Seminarului Blaj, p. 6.
[14] Idem, p. 6.
[15]*Unirea*, Anul LI, Nr. 51-52, Blaj, la Crăciun 1941, Tipografia Seminarului Blaj, p.12.
[16]*Unirea Poporului*, Anul VII, Nr. 50, Blaj, 13 Decemvrie 1925,Tipografia Seminarului greco-catolic Blaj, p. 4.
[17]*Unirea Poporului*, Anul X, Nr. 50, Blaj, 16 Decemvrie 1928,Tipografia Seminarului greco-catolic Blaj, p. 7.
[18]Idem, p.7.
[19] *Unirea*, Anul LI, Nr. 51- 52, Blaj, la Crăciun 1941, Tipografia Seminarului Blaj, p.12.
[20]*Unirea Poporului*, Anul XVII, Nr. 1, Blaj, 6 Ianuarie 1935,Tipografia Seminarului greco-catolic Blaj, pp. 4-5.
[21]*Unirea Poporului*, Anul VII, Nr. 51-52, Blaj, la Crăciun 1925,Tipografia Seminarului greco-catolic Blaj, p.10.
[22]*Unirea Poporului*, Anul XVL, Nr. 51- 52, Blaj, la Crăciun 1934,Tipografia Seminarului Teologic Blaj, pp. 8-9.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

casa sa, nu se mai poate numi astăzi un om modern şi la rând cu lumea”[23]; „CALENDARUL DELA BLAJ este prietenul cel mai bun al fiecărui creştin.”[24]; „E aici anul nou. Nu te lăsa fără calendar. Cumpără-ţi CALENDARUL DELA BLAJ.”[25]; „Citit-ai CALENDARUL DELA BLAJ ? Cere-l şi te vei convinge că nu poate lipsi de pe masa D. Tale.”[26]; „CALENDARUL DELA BLAJ e cel mai bun calendar”; „Cereţi-l dela Onoraţii Preoţi şi dela librării.”[27]; „A apărut CALENDARUL DELA BLAJ pe 1944. Vezi-l, cumpără-l şi convinge-te de frumuseţea lui că e nu numai cel mai frumos, dar şi cel mai ieftin calendar. Toată lumea cumpără CALENDARUL DELA BLAJ.”[28]

Imaginea calendarului se construia şi prin reflecţiile asupra lui, din alte publicaţii. Putem aminti aici ziarul *Farul Nou* din Bucureşti, care publica în nr. 41/ 12 dec. 1937, o recenzie a calendarului: „Ne îndeplinim o plăcută datorie de a reveni asupra acestui calendar, care prin forma şi redactarea lui este la înălţime.”[29]

Calendarul dela Blaj pe anul 1943 nu a fost tipărit la Blaj, ci la Tipografia Krafft şi Drotleff din Sibiu, iar cel din 1948, la Oradea. Motivele nu le cunoaştem, dar ceea ce ştim cu certitudine este faptul că, cel puţin cel din 1943, a apărut în condiţii grafice de excepţie: „128 de pagini, hârtie fină, tipar excelent, chipuri foarte reuşite şi cuprins bogat şi variat”[30], fapt ce-l îndreptăţea pe păr. Iuliu Maior, redactorul responsabil, să fie mândru de produsul său. Oficiosul blăjean le reamintea preoţilor, cu privire la această ediţie a *Calendarului,* că au ca „datorinţă”, în timpul sărbătorilor de iarnă, să-l distribuie credincioşilor.[31]

În anul 1944, din lipsa hârtiei, *Calendarul* s-a tipărit într-un tiraj mai redus. Ziarul *Unirea* a postat un anunţ, prin care îi îndemna pe cei interesaţi să şi-l comande cât mai repede cu putinţă.[32]

Preţul *Calendarului* era dependent de costurile de producţie şi a fluctuat de la un an la altul: 20 lei (ediţia mică), 35 lei (ediţia mare pentru preoţi şi cantori) în 1925[33],10 lei în 1934[34],

---

[23]*Unirea Poporului,* Anul XI, Nr. 51-52, Blaj, la Crăciun 1929,Tipografia Seminarului Teologic greco-catolic Blaj, p. 12.
[24]*Unirea Poporului,* Anul XVIII, Nr. 51-52, Blaj, la Crăciun 1936,Tipografia Seminarului Teologic gr.- cat. Blaj, p. 12.
[25]*Unirea Poporului,* Anul XX, Nr. 52, Blaj, la Crăciun 1938,Tipografia Seminarului Teologic gr.- cat. Blaj, p. 5.
[26]Idem, p.10.
[27]*Unirea Poporului,* Anul XXV, Nr. 51, Blaj, Duminecă la 19 Decemvrie 1943,Tipografia Seminarului Blaj, pp. 2-5.
[28]*Unirea Poporului,* Anul XXV, Nr. 50, Blaj, Duminecă la 12 Decemvrie 1943,Tipografia Seminarului Blaj, pp. 2-5.
[29]*Unirea Poporului,* Anul XIX, Nr. 52, Blaj, 26 Decemvrie 1937,Tipografia Seminarului Teologic gr.- cat. Blaj, p. 9.
[30]*Unirea*, Anul LIII, Nr. 50, Blaj, 11 Decembrie 1943, Tipografia Seminarului Blaj, p. 4.
[31]*Unirea*, Anul LIII, Nr. 52, Blaj, Crăciun 1943, Tipografia Seminarului Blaj, p. 8.
[32]*Unirea*, Anul XIV, Nr. 51, Blaj, 16 Decembrie 1944, Tipografia Seminarului Blaj, p. 4.
[33]*Unirea Poporului,* Anul VII, Nr. 51-52, Blaj, la Crăciun 1925, Tipografia Seminarului greco-catolic Blaj, p.10.
[34]*Unirea Poporului,* Anul XVI, Nr. 51-52, Blaj, la Crăciun 1934, Tipografia Seminarului greco-catolic Blaj, p. 9.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

15 lei în 1940[35], 25 lei (ediţia mică) şi 35 lei (ediţia mare pentru preoţi şi cantori) în 1942[36], 80 lei în 1943[37], 160 lei în 1944[38], 10.000 lei în 1946[39] şi 90 lei în 1947[40]. În anii '30, ani de criză, calendarul este recomandat ca fiind „mai ieftin ca totdeauna". Preţul era în jur de 10-15 lei „că şi omul cel mai necăjit poate rupe dela necazurile sale un preţ aşa de neînsemnat."[41]

Bilanţul *Tipografiei* pe 1946 dezvăluie o situaţie destul de dificilă. Lipsa comenzilor, dar mai ales criza de hârtie, pun *Tipografia* în imposibilitate de lucru. Cu greu au primit cantităţi mici de hârtie, pentru a realiza „lucrările mai necesare". Un fapt demn de notat este tipărirea *Calendarului dela Blaj* pentru anul 1947: „O întâmplare fericită ne-a pus în posesia unei cantităţi mai însemnate de hârtie, dându-ne posibilitatea să tipărim în acest an *Calendarul dela Blaj*. [42]Este evidentă popularitatea de care s-a bucurat această publicaţie, atâta vreme cât, într-o perioadă austeră, tipărirea ei a fost considerată o prioritate, în raport cu alte materiale. Mai mult, tocmai tipărirea şi distribuirea *Calendarului* a făcut ca bilanţul anual să fie pozitiv.

Ziarul *Unirea Poporului*, intuind parcă începutul sfârşitului, realizează în 1946 o prezentare-bilanţ a *Calendarului*, cu accente nostalgice: „De douăzeci şi patru de ani, acest calendar, an de an, a dus cititorilor săi învăţături mântuitoare pentru suflet, gânduri bune şi îndemnuri frumoase. *Calendarul dela Blaj* ce a apărut acum se înfăţişează tot în haina frumoasă ce a purtat-o în trecut. Biserica catedrală, pe care o are pe copertă, e o dovadă că în el se află ceva din sufletul Blajului."[43] În acelaşi ton, asemenea genericelor finale de televiziune, se succede întreaga listă de redactori ai *Unirii Poporului* (Ion Popu-Câmpeanu, Ioan Vultur, Nicolae Comşa, Teodor Seceanu, Radu Brateş şi Dr. Simion Crişanu) la care se adaugă colaboratorii ediţiei *Calendarului* pentru 1947 (mult regretatul Gavril Todica, specialist neîntrecut pentru partea calendaristică, Dr. Leca Moraru, prof. univ. Corneliu Albu, Dr. Nicolae Lupu, Grigore Pop-Câmpeanu, etc.) precum şi staff-ul tehnic (maestrul-culegător Glogoveţan Ioan şi conducătorul maşinist Ştefan Şarlea). Descrierea minuţioasă a conţinutului, şi chiar înşiruirea *chipurilor*, reaminteau cititorilor de indispensabilitatea unei publicaţii, de care însăşi conducerea *Tipografiei Seminarului* era foarte mândră.

În ceea ce priveşte partea de distribuţie a *Calendarului*, putem vorbi despre un sistem deschis, orientat spre nevoile publicului rural. Modalităţile de colportaj erau variate: direct de la sediul redacţiei[44] (pentru a scuti taxele poştale, mai ales în anii de criză), prin poştă (făcându-se reduceri la comenzi de 5, 10, 20 exemplare)[45], abonare prin preoţi şi cantori bisericeşti sau abonament individual. Deşi menţionează, în repetate rânduri, că nu oferă

[35]*Unirea*, Anul L, Nr. 49, Blaj, 7 Decembrie 1940, Tipografia Seminarului Blaj, p. 4.
[36]*Unirea*, Anul LI, Nr. 51- 52, Blaj, la Crăciun 1941, Tipografia Seminarului Blaj, p. 12.
[37]*Unirea*, Anul LIII, Nr. 50, Blaj, 11 Decembrie 1943, Tipografia Seminarului Blaj, p. 4.
[38] *Unirea*, Anul XIV, Nr. 51, Blaj, 16 Decembrie 1944, Tipografia Seminarului Blaj, p. 4.
[39]*Unirea Poporului*, Nr. 49, Anul XXVIII, Blaj 8 dec. 1946, Tipografia Seminarului Blaj, p.1.
[40]*Unirea Poporului*, Nr. 1-2, Anul XXX, Blaj 11 Ianuarie 1948, Tipografia Seminarului Blaj, p.4.
[41]*Unirea Poporului*, Nr. 50-52, Anul XIII, Blaj la Crăciun 1931, Tipografia Seminarului Blaj, p.12.
[42] Arhivele Naţionale Alba, *Fond Tipografia Seminarului Blaj*, f. 19.
[43]*Unirea Poporului*, Nr. 49, Anul XXVIII, Blaj 8 dec. 1946, Tipografia Seminarului Blaj, p.1.
[44]*Unirea Poporului*, Nr. 51, Anul VIII, Blaj 19 Decemvrie 1926, Tipografia Seminarului Blaj, p.7.
[45]*Unirea Poporului* , Nr. 50, Anul X, Blaj 16 Decemvrie 1928, Tipografia Seminarului gr.- cat. Blaj, p.7.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

calendare „pe aşteptare", uneori mai fac excepţii, fapt dedus dintr-un anunţ apărut în *Unirea Poporului* din 1944, unde se motivează sistarea acestei practici, ca urmare a datoriilor acumulate.[46]

O altă cale de difuzare era prin librării şi chioşcurile de ziare[47], nu doar prin *Librăria Seminarului*, ci şi prin altele din ţară. Diferenţele de cult n-au împiedicat colaborarea între Librăriile diecezană Cluj şi seminarială Blaj, fapt dovedit de cărţile trimise spre vânzare, de la o librărie la alta. În corespondenţa oficială se face referinţă şi la o cerere de calendare blăjene pentru a fi comercializate la Cluj.[48]

Aportul *Tipografiei Seminarului din Blaj*, la emanciparea enoriaşilor greco-catolici, este incomensurabil, şi îl exprimă într-o formă remarcabilă Iosif E. Naghiu: „E atât de mare puterea cuvântului tipărit, încât e în stare să schimbe lumea."[49] Într-adevăr a schimbat-o, căci fără această instituţie românii ar fi fost „mai altfel" şi mai săraci.

BIBLIOGRAPHY

Arhivele Naţionale Alba, Fond *Tipografia Seminarului Blaj*, f. 19.

Bariţiu, George, *Părţi alese din istoria Transilvaniei*, Tipografia W.Krafft, Sibiiu, 1890.

Unirea Poporului, Nr. 44,46,51-52 /1924, Nr. 50, 51-52, /1925, Nr. 50/1928, Nr. 51-52 /1929, Nr. 6/1931, Nr. 50-52/1931, Nr. 51-52/1934, Nr. 1/1935, Nr. 52/1938, Nr. 49/1940, Nr. 51-52/1941, Nr. 50/ 1943, Nr. 51/1944, Nr. 49/ 1946, Nr. 1-2/1948, Tipografia Seminarului Teologic gr.- cat. Blaj.

Articole :

Georgescu, Ioan, *Tipografia Seminarului din Blaj,* în revista *Boabe de Grâu,* nr.1, 1934.

Lupuleanu Melin. Al., *Cărarea noastră*, în *Unirea Poporului*, Anul XXV, Nr. 52, Blaj, la Crăciun 1943, Tipografia Seminarului Blaj.

Naghiu, Iosif E., *După un sfert de veac*, în *Unirea Poporului*, Anul XXV, Nr. 52, Blaj, la Crăciun 1943, Tipografia Seminarului Blaj, p. 2.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

[46]*Unirea Poporului* , Nr. 52, Anul XXVI, Blaj 24 Decemvrie 1944, Tipografia Seminarului Blaj, p. 4.
[47]*Unirea Poporului*, Nr. 52, Anul XXI, Blaj, la Crăciun 1939, Tipografia Seminarului gr.- cat. Blaj, p. 8.
[48] Arhivele Naţionale Alba, *Fond Tipografia Seminarului Blaj*, f. 19.
[49] Iosif E. Naghiu, *După un sfert de veac,* în *Unirea Poporului,* Anul XXV, Nr. 52, Blaj, la Crăciun 1943, Tipografia Seminarului Blaj, p. 2.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

HORATIO'S ODES : A GENERAL PERSPECTIVE

Dana Nicola
PhD Student, West University of Timișoara

Abstract: The current study presents aspects of Latin literature, referring specifically to the characteristic features of the odes created by Horatius.The introductory section provides details about the emergence and grouping of the odes, about the predecessors who inspired Horatius and how he adapted these lyrical creations to the Roman spirit and to his own feelings and beliefs. Their timelessness and their influence on world literature is cited.The study pinpoints the particularities of Horatian odes, according to their classification: civic odes (Roman), philosophical odes (moral), bacchic, light or erotic odes. The civic odes are inspired by historical and contemporary political realities and condemn the civil wars and miseries they caused. Horatius, arguing the policy of Augustus, engages voluntarily in this process of purification and reconstruction of society, aiming at the recovery of virtue, freedom, the piety and the rise of the human being on the path of the spirit, the acquisition of knowledge through renunciation of the excesses of life.As regards the moral or philosophical odes, the poet meditates, in the Epicur's manner, on human existence, over time, which imposes living an intense, but responsible and moderate life. These Odes capture the author's opinion vis-à-vis nature and deity. In the so-called bacchic odes Horatius praise of wine, in which he sees a way of removing oppressive thoughts and concerns and a source of inspiration, prayer, meditation and good mood in the company of his friends.The odes dedicated to the love don't impress with their emotional depth, or through eulogy toward beloved persons. The beloved are indicated by a single defining feature wich is being implemented in connection with the body, so that the poet appears to us impressed by the beauty of a face, the whiteness of a shoulder, the face of the woman under the effect of a smile. However, they capture the lovers feelings.Significant examples are provided for each category.The end of the article points out the tone of the odes and presents aspects of their musicality.

Keywords: : civic, nature, wine, love, time.

Reprezentant al epocii de aur al literaturii latine, susținător al politicii augustane, care se baza pe purificarea moravurilor societății romane, pe îmbunătățirea relațiilor sociale, pe criticarea vehementă a tot ceea ce este alterat și degradant la ființa umană, apreciat încă din timpul vieții, Horatius, în ciuda originii sale modeste, *„rămâne cel mai înzestrat și cel mai reprezentativ liric latin, pentru care morala și filozofia, simțul ascuțit al observației sociale și pătrunderea psihologică, inteligența și umorul, bogăția și suplețea expresiei sunt dimensiuni ale unei opere stând sub semnul perfecțiunii clasice"*[1].

[1] Ștefan Munteanu, *Literatura latină*, Poezia, Timișoara, Tipografia Universității din Timișoara, 1981, p. 85.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Cele patru cărți deode ale lui Horatius, pe care autorul le-a numit *carmina*, au fost publicate în două etape: primele trei cărți în anul 23 și a patra, solicitată de Augustus, cândva între anul 15-13, însă ne apar drept un ansamblu unitar atât prin modul de a gândi al lui Horațiu, cât și prin înlănțuirea temelor tratate. Prima carte cuprinde 38 de ode, cea de-a doua 20 de ode, a treia, 30, iar cea de-a patra 17. Ele reprezintă, în fapt, creația lirică propriu-zisă a poetului, cu o tematică foarte variată. Inspirate fiind de lirica grecească din care îi ia drept model, pe Alceu, Safo și Anacreon, odele horațiene au fost adaptate spiritului roman și propriei structuri spirituale și intelectuale, astfel că *„prin Horațiu se realizează o sinteză între negotium și otium, adică între poezia civică, angajată și subordonată politicii culturale de redresare morală, inițiată și urmărită de Augustus, și poezia intimă, ca formă a sentimentelor de trăire individuală”*[2].

Personajele cărora le dedică odele sunt *„în general, neliniștiții ultimelor încăierări politico-militare, personaje secundare, partizani ai triumvirilor, încă mânați de ambiții, alături de ceata prietenilor și ai convivilor, întristați sau exuberanți”*[3].

Odele horațiene au o dublă semnificație, fiind, pe de o parte, perle ale creație poetului, pe de altă parte, cuprinzând idei care, prin generalitatea lor, prin mesajul lor peren, au devenit de-a lungul timpului motive literare în literatura universală, trecând prin literatura medievală, amplificându-se în Renaștere și reamplificându-se în poezia modernă. Regăsim transpuse în ode orientările filozofice ale poetului și opțiunile sale morale. Astfel, odele horațiene urmăresc spiritul civic, dragostea, micile bucurii ale existenței, aspecte mitologice, surprind peisaje ce generează autentice trăiri, meditează asupra problemelor și spaimelor existențiale ale omului, oferind sugestii și remedii. Altfel spus, poemele horațiene exprimă: *„nuanțele lumii lui interioare, atât bucuriile, mari și mici, izvorâte din viața cotidiană, cât și sentimentele născute, din totdeauna, din contactul cu oamenii, cu natura, cu viața pulsândă a cetății”*[4], poetul fiind dornic a se cunoaște mai bine în străfundurile sale.

În funcție de aceste aspecte, specialiștii au realizat o clasificare a odelor în următoarele categorii: ode civice sau romane, ode filozofice sau morale, unele dintre acestea cu elemente bahice, și odele ușoare sau erotice.

Odele civice sau romane, primele șase din cea de-a treia carte și aproape toate din cartea a patra, sunt inspirate de realitățile istorice și politice contemporane și condamnă, la rândul lor, războaiele civile și nenorocirile provocate de acestea. În odele cu caracter civic autorul *„dă glas neliniștii și nădejdilor unei întregi generații sătule de vărsări de sânge, de proscripții și de teama zilei de mâine”*[5]. Poetul, indignat, socotește că poporul roman este predispus căderii din pricina păcatului originar și trage un semnal de alarmă în această privință, îndemnându-și compatrioții să ia atitudine referitor la această problemă.

---

[2] *Ibidem*, p. 70.
[3] Horatius, *Opera Omnia*, Volumul I, Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și indici: Mihai Nichia, Ediție Critică, Stabilirea textului și selecția traducerilor din *Ode, Epode* și *Carmen saeculare*: Traian Costa, București, Editura Univers, 1980, p. 25.
[4] Pierre Grimal, *Literatura Latină*, Traducere de Mariana și Liviu Franga, Note suplimentare și cuvânt înainte de Liviu Franga, Medalion biografic Pierre Grimal de Eugen Cizek, București, Editura Teora, 1997, p. 245.
[5] Ștefan Munteanu, *op.cit.*, p. 72-73.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

În Augustus el vede un salvator, un aducător al păcii și se declară adeptul proiectului de reconstrucție socială și morală inițiat de acesta, proiect care impune reîntoarcerea la moravurile strămoșești și la pietatea față de divinitate. Atitudinea sa pozitivă față de Augustus nu este nici de fațadă, nici generată de vreun interes, ci este atitudinea sinceră a patriotului, interesat de binele și prosperitatea patriei sale, ambele posibile datorită păcii instaurate de Augustus. Astfel, păstrându-și independența, Horatius se implică voluntar în acest proces de purificare și reconstrucție a societății, urmărind recuperarea virtuții cu ambele sale variante: curaj și puritate morală și spirituală, a libertății, a pietății și ascensiunea ființei umane pe calea spiritului, dobândirea înțelepciunii prin renunțarea la excesele vieții materiale. În privința politicii externe, Horatius vede un lucru benefic în cucerirea altor popoare, deoarece astfel romanii au posibilitatea de a le împărtăși supușilor civilizația de care ei înșiși au parte.

În ceea ce privește odele morale sau filozofice, poetul meditează, în manieră epicureică, asupra existenței umane, asupra trecerii timpului, pricină ce impune o trăire intensă, dar responsabilă și cumpătată a clipei prezente. Aproape orice aspect al realității determină meditația poetului. O atenție deosebită acordă autorul succesiunii anotimpurilor, care coincide succesiunii generațiilor, sau peisajului hibernal, care duce cu gândul la efemeritatea ființei umane. Orice zbatere a omului este inutilă, goana după avuție și după putere nu-și are rostul, câtă vreme omul este supus pieirii, indiferent de statutul său social sau material. Toată această agitație a omului este aducătoare de griji, de temeri, de tulburări comportamentale și psihice.

Demn de accentuat este faptul că natura, după cum am anticipat, are un rol foarte important în lirica horațiană, depășind statutul de simplu decor, de spațiu al trăirilor. În nenumărate ode întâlnim *„peisajul dionisiac, zămislit din crânguri răcoroase, grote, stânci și izvoare”*, natură *„intens populată de divinități, nimfe, satiri, zei majori, ajungând aproape să sugereze un decor de operă sau de operetă”*[6]. Aceasta generează echilibrul interior sau deșteaptă cele mai profunde gânduri sau temeri ale poetului. Putem conchide că: *„Percepția acută a naturii, sub toate înfățișările ei, constituie pentru Horatius una dintre modalitățile de comunicare a împăcării înțelepte cu lumea, stare de grație, atinsă de poet numai datorită epicureismului”*[7].

În privința relației cu divinul, Horatius are aceeași atitudine epicureică, încercând să înlăture trăirile generate de frica față de zei, zei care, până la urmă, fericiți în lumea lor, nu intervin în problemele muritorilor. Cu toate acestea, Horatius se declară adeptul unei atitudini pioase față de aceștia, din care să nu lipsească rugăciunile și ofrandele, deși, crede el, omul singur este responsabil pentru soarta pe care și-o croiește și pentru finalul pe care și-l găsește. În ceea ce-l privește, Horatius are dorințe și așteptări mici în comparație cu ceilalți oameni, dovadă ruga sa pentru Apolo din oda XXXI:

„Eu doar măsline
vreau, şi cicori şi uşoare nalbe//
De-avutu-mi să mă bucur voinic la trup,

[6] Eugen Cizek, *Istoria literaturii latine*, volumul I, București, Editura Corint, 2003, p. 303.
[7] Pierre Grimal, *op.cit*, p. 249.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Apolo, dă-mi, te rog, și întreg să fiu
la minte, nici bătrân să n-ajung
dezgustător sau lipsit de liră."/
„Me pascunt olivae,
me cichorea levesque malvae.//
Frui paratis et valido mihi
Latoë dones, at, precor, integra
cum mente nec turpem senectam
degere nec cithara carentem"(I, 31, vs. 15-20).

Poetul recunoaște superficialitatea relației sale cu divinitatea în oda XXXIV unde spune, recunoscând că alegerile sale au fost guvernate de filozofia epicureică:

„Puțin și fără sârg mă-nchinam la zei
pe când o-nțelepciune nebună-mi da
greite sfaturi"/
„Parcus deorum cultor et infrequens,
insanientis dum sapientiae
consultus erro"(I, 34, vs. 1-3).

Cu toate acestea recunoaște că doar zeii sunt capabili de lucruri mărețe:

„Numai un zeu e-n stare//
din mic să facă mare, pe nalt umil,
vădind ce-ascunde umbra: în aprig zbor
Norocu-a smuls de ici coroana,
vesel că dincolo-o vede pusă."/
„Valet ima summis//
mutare et insignem attenuat deus,
obscura promens: hinc apicem rapax
Fortuna cum stridore acuto
sustulit, hic posuisse gaudet"(I, 34, vs. 12-16).

În plus, este de părere că religia este un prim pas spre înțelepciunea pe care doar filozofia o determină cu adevărat: *„seninătatea, aceasta este singura și autentica religiozitate a lui Horatius. Poezia sa e în întregime umană, e o căutare, împreună cu cititorul, a înțelepciunii care dă seninătate și echilibru, care salvează din angoasa timpului. În însăși această căutare, care este un exercițiu de umanitate, e cel mai sigur confort"*[8](tr.n). Mai mult chiar, dincolo de a facilita accesul la înțelepciune, *„în tradițiile religioase el vede un instrument al puterii imperiale a Romei"*[9].

[8] Italo Mariotti., *Storia e testi della letteratura latina, Il edizione L'età augustea*, Bologna, Editura Zanichelli, 1989, p. 108.
[9] Horatius, *op.cit.*, p. 25.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Toate aceste aspecte menționate sunt vizibile în modul în care utilizează miturile, condus de aspirația sa de a fi considerat un *poeta doctus*[10]. Regăsim în odele horațiene *„un mit al epocii în utopia «veacului de aur», epoca lui Saturn, un mit al suveranului în elementele cultului imperial și un mit al modului de viață ideală plasat în mediul bucolic și rustic"*[11]. Între planul real și cel mitic există o strânsă legătură, însă finalul odelor rămân în lumea mitului, nu există o regulă de revenire la planul realității.

În așa-zisele ode bahice, Horatius face elogiul vinului, în care vede o modalitate de a îndepărta grijile și gândurile apăsătoare și o sursă de liniște, de inspirație, de meditație și de bună dispoziție alături de prietenii săi. Însă, și în această atmosferă de petrecere trebuie păstrată măsura, fiind condamnată atât beția excesivă, cât și abstinența, după cum exprimă și versurile:

„celor ce nu-și udă gâtul
Bacchus le dă drept tovarăși tot necazul și urâtul:
numai bând se duce grija rozătoare pe pustii"/
„siccis omnia nam dura deus proposuit neque
mordaces aliter diffugiunt sollicitudines"(I, 18, vs. 3-4)

și

„Dar nu-i bine de trecut
peste marginea firească darului ce ne-a făcut
bunul zeu"/
„Ac ne quis modici transiliat munera Liberi"(I, 18, vs.7).

În plus, atmosfera festivă trebuie să se supună unor reguli. Astfel, se impune renunțarea la obiceiurile barbare ce presupun certuri și violențe, păstrarea unei atmosfere liniștite în acord cu făcliile prezente, cu vinul ce trebuie băut, după cum exprimă versurile odei XXVII:

„barbarul obicei
îndepărtați-l și pe Bacchus,
demn, voi feriți-l de certuri crunte. [...]
înăbușiți
prieteni, larma nepioasă"/
„tollite barbarum
morem verecundumque Bacchum
sanguineis prohibete rixis. [...]
impium
lenite clamorem sodales"(I, 27, vs. 2-4,6-7).

Plăcerea băutului de vin este și mai intensă și se impune a fi practicată mai mult atunci când bărbatul este îndrăgostit, când este cuprins de „*păcatul nobil"/„amore peccas"*(I, 27, vs. 17).

O altă odă, XXI din cartea a treia, dedicată *Amforei*, face un elogiu amplu vinului, arătându-i toate utilitățile și poveștile, precum și stările sufletești pe care le împacă sau le

[10] Fabio Cupaiuolo, *Storia della letteratura latina: forme letterarie, autori e societa*, Napoli, Editura Loffredo, 1994, p. 220.
[11] Horatius, *op.cit.*, p. 28.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

generează, astfel că unora le provoacă jale, altora gâlceavă sau le trezește simțului umorului, susține dragostea sau provoacă somnul. Vinul are puterea de a-i moleși pe cei mai tari, de a-i face pe cei înțelepți să vorbească despre grijile lor, îi încurajează pe cei deznădăjduiți și le alungă teama celor ce iau parte la războaie:

„aduci din nou nădejde în sufletu-ncercat
și bărbăție celui sărac, când bea, îi dai”/
„tu spem reducis mentibus anxiis
viresque et addis cornua pauperi”(III, 21, vs. 17-18).

Nici odele nu menajează viciile societății contemporane poetului, însă critica acestora este săvârșită pe un ton calm, lipsit de venin. Poetul atacă gustul pentru lux, risipa și toate celelalte cusururi care nu se află în concordanță cu dorința de reconstrucție a societății în conformitate cu vechile moravuri și laudă căutarea înțelepciunii, modestia, cumpătarea, interesul pentru creația literară, descoperindu-ni-se ca un mare iubitor al frumosului ce se manifestă sub diverse forme.

Odele închinate iubirii nu impresionează prin profunzimea trăirilor sau prin elogiul persoanelor iubite, acestea fiind evidențiate printr-o singură trăsătură definitorie și aceasta pusă în legătură cu trupul, astfel că poetul ne apare impresionat de frumusețea unui chip, de albeața unui umăr, de fața femeii sub efectul zâmbetului.

Una dintre iubitele lui Horatius a fost Inachia, *„una dintre numeroasele curtezane care trecea de la un protector la altul, atâta timp cât îi dura tinerețea”*[12](tr.n). În rândul iubitelor sale se mai înscriu Cinara și Lycé: *„Pe Cinara a iubit-o, fără îndoială, cel mai mult. Ca și Inachia, trăia din farmecele sale și știa să-și ceară micul cadou”*[13](tr.n), însă când era vorba de Horatius aceasta își uita pornirile materialiste. Cinara a murit la tinerețe. Cât despre Lycé, aceasta *„nu a știut să îmbătrânească”*[14](tr.n).

Cert este că Horatius *„n-a iubit cu pasiune cum a iubit Catullus, nici n-a blestemat iubita cum face Propertius”*[15]. Însă, Horatius condamnă vulgaritatea și violența și recunoaște forța purificatoare a iubirii. Pasiunea este văzută și ca o modalitate de evadare din lumea înconjurătoare, apăsată de responsabilități politice sau civile.

Odele erotice surprind toate sentimentele pe care dragostea le implică: tresărirea ce apare în momentul întâlnirii persoanei iubite:

„*Mă mistuie-a Glicerii-nfățișare,*
ca marmura de Paros mai frumoasă”/
„Urit me Glycerae nitor/
splendentis Pario marmore purius”(I, 19, vs. 5-6);

gelozia care provoacă deopotrivă mânie:

„îmi clocotește inima-n mânie”/

[12] Pierre Grimal, *Horace*, „Ecrivains de Toujours”, 1965, p. 26.
[13]*Ibidem*, p. 27.
[14]*Ibidem*, p. 27.
[15] A.I Bujor, Fr. Chiriac, *Q. Horatii Flacci, Carmina, Epistula ad Pisones (Ars Poetica*), Editura Cartea Românească, București, 1940, p. 16.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

”fervens difficili bile tumet iecur”(I, 13, vs. 4);

suferința, cu referire la Lidia:

„Și glas, și cuget mi se sting,
furiș pe-obrajii-mi lacrimi se preling,
dezvăluind cât foc mocnit
până-n adânc mă mistuie cumplit.”/
„Tunc nec mens mihi nec color
certa sede manent umor et in genas
furtim labitur, arguens
quam lentis penitus macerer ignibus.”(I, 13, vs. 5-8),

sentiment reluat și de oda IX a cărții a II-a, dedicată lui Valgius, care nu conține în a-și plânge iubita, fapt ce-l determină pe Horatius să devină ironic și exasperat cerându-i să înceteze:

„Astâmpără-ți durerea și isprăvește-odată
molaticul tău bocet”/
„Desine mollium
tandem querelarum et potius nova”(II, 9, vs. 17-18);

nesiguranța, nestatornicia, după cum sugerează versurile:

„cel ce-acum cu tine, credul, se desfată,
cel care speră să fii mereu doar a lui,
iubitoare-nu știe
viclenele vânturi”/
„qui nunc te fruitur credulus aurea,
qui semper vacuam, semper amabilem
sperat, nescius aurae
fallacis.”(I, 5, vs. 9-12);

tânguirea și dorința de iubire a femeii deja îmbătrânite și devenită neinteresantă pentru amorezi:

„În curând, uitată de crai, vei plânge,
babă de prisos pe-o străduță tristă[...]
când arsura dragostei și-a dorinței,
care pe-ale cailor mame-aprinde,
în ficatul tău ulcerat s-o-ncinge”/
„Invicem moechas anus arrogantes,
flebis in solo levis angiportu [...]
cum tibi flagrans amor et libido,
quae solet matres furiare equorum
saeviet circa iecur ulcerosum”(I, 25, vs. 9-10,13-15)

sau comportamentul nepotrivit vârstei înaintate, cum este acela al Chlorei din oda XV a cărții a treia, femeie care se comportă asemenea fiicei sale tinere, dedându-se desfrâului și petrecerilor, astfel că poetul îi recomandă îndeletniciri potrivite vârstei:

„pune-te și toarce lâna din Luceria vestită,
căci, bătrână cum ești, lira nu-ți mai este potrivită,

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

nici cununile de roze în culoarea purpurei
și nici buțile pe care pân'la drojdie le bei."/
„te lanae prope nobilem
tonsae Luceriam, non citharae decent
nec flos purpureus rosae
nec poti vetulam faece tenus cadi"(III, 15, vs. 13-16).

Același aspect îl urmărește și oda XIII din cartea a patra, în care autorul îi atrage Lycei atenția asupra comportamentului său necuviincos vârstei sale înaintate:

„de-acum ai îmbătrânit
și tot vrei să pari frumoasă și tot tânără te ții,
tot să bei făr'de rușine și să faci năzdrăvănii;/
„fis anus et tamen
vis formosa videri
ludisque et bibis impudens"(IV, 13, vs. 2-4)

Autorul îi face un portret acesteia, surprinzând și exagerându-i trăsăturile negative, precum dinții galbeni și stricați, părul cărunt și pielea zbârcită, tocmai pentru a-i clarifica acesteia imposibilitatea unei noi aventuri erotice și petru a-și evidenția mai clar dezgustul la adresa ei. Durerea provocată de o iubire neîmpărtășită, incompatibilă este exprimată în versurile:

„așa în lume e ursit,
în jocul ei cel ispitit,
A Venerei plăcere,
ca la același jug, din greu,
cel bun alături de cel rău
să tragă din putere."/
„sic visum Veneri, cui placet impares
formas atque animos sub iuga aënea
saevo mittere cum ioco"(I, 33, vs. 10-12),

Poetul surprinde și cruzimea femeii care îl tot respinge pe bărbat:

„ea ca o mânză tretină-n câmp se joacă,
s-o atingi chiar nengăduind, nu știe
rostul nunții, crudă rămâne pentru-a
soțului patemi."/
„quae velut latis equa trima campis
ludit exultim metuitque tangi,
nuptiarum expers et adhuc protervo
cruda marito"(III, 11, vs. 9-12).

În același context al afecțiunii, trebuie menționată importanța prieteniei, indispensabilă omului în atingerea fericirii, după părerea lui Horatius. Grijile pe care prietenul Horatius și le face și rugile pentru sănătatea și siguranța unui prieten sunt foarte bine surprinse de oda III a primei cărți, odă dedicată corăbiei care ducea pe Vergiliu la Atena. Horatius se simte complet

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

și datorită prietenilor, dovadă versul: *„și-mi păstrează jumătatea sufletului meu iubită”/„et serves animae dimidium meae”*(I, 3, vs. 8).

Trebuie să constatăm faptul că nici în această parte a creației autorul nu renunță la obiceiul de a-și exprima superioritatea, de a se autoelogia, fiind conștient de valoarea propriei sale opere și de posibilitatea acesteia de a învinge timpul, mai ales că se caracteriza prin noutate și profunzime.

Tonul odelor, spre deosebire de a celorlalte creații horațiene, stă sub semnul echilibrului, departe de exaltare, de duritate, de cruzime. Oda, pe care *„modernii o consideră prototip al liricii și izvor al celorlalte genuri poetice”*[16], implică muzica. În acest sens, oda horațiană, redactată pentru a fi recitată, dă iluzia muzicalității prin prezența unor procedee ce implică cântecul, precum imnuri, rugăciuni, profeții sau a unor instrumente muzicale sau a cuvintelor care sunt sinonime ale cântecului[17]. Presupune, în egală măsură, existența unui ascultător, născându-se un *„dialog fictiv ideal cu un personaj care reprezintă un alter ego dialectic, în loc să se interiorizeze într-un solilocviu”*[18]. Astfel, poetul are drept interlocutori fie persoane din cercul său de prieteni, fie din lumea literară pe care o frecventează, fie divinități, fie însuși poporul roman.

Într-un final, putem afirma că *„sensul general al mișcării lirice rezultat din interferența ritmului muzical-metric cu cel vizual-figurat și cu cel logic al meditației marchează un efort de înlăturare a răului, a șocurilor exterioare și de cucerire a seninătății, a libertății interioare, un drum de la patos la etos, o chemare de la negotium la otium, de la personalitatea corupătoare, vitiosa cura (II, 16) la echilibrul sufletului”*[19].

La sfârșit putem conchide că întreaga creație horațiană pune în evidență crezul lui Horatius în capacitățile educative, formative ale literaturii, în capacitatea curativă și purificatoare a literaturii și culturii în general și, în egală măsură, în utilitatea poetului în cadrul cetății, acesta contribuind la purificarea unei societăți dominate de vicii, sleită și bolnavă din cauza rătăcirilor și edificarea uneia guvernate de bune moravuri. Referindu-ne la Horatius, *„poezia și poetul se află la convergența dintre macro și microcosmos, între lumea exterioară natural-socială și cea interioară a conștiinței”*[20].

BIBLIOGRAPHY

Bujor A.I, Chiriac Fr., *Q. Horatii Flacci, Carmina, Epistula ad Pisones (Ars Poetica*), Editura Cartea Românească, București, 1940.

Cizek Eugen, *Istoria literaturii latine*, volumul I, Editura Corint, București, 2003.

Cupaiuolo Fabio, *Storia della letteratura latina*, Editura Loffredo, Napoli 1994.

[16] Horatius, *op.cit.*, p. 29.
[17] *Ibidem*, p. 30.
[18] Fabio Cupaiuolo, *op.cit.*, p. 217.
[19] Horatius, *op.cit.*, p. 31.
[20] *Ibidem*, p. 47.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Grimal Pierre, *Literatura Latină*, Traducere de Mariana și Liviu Franga, Note suplimentare și cuvânt înainte de Liviu Franga, Medalion biografic Pierre Grimal de Eugen Cizek, București, Editura Teora, 1997.

Grimal, Pierre, Horace, ”Ecrivains de Toujours, 1965.

Horatius, *Opera Omnia*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și indici: Mihai Nichia, Ediție Critică, Stabilirea textului și selecția traducerilor din Ode, Epode și Carmen saeculare: Traian Costa, Editura Univers, București, 1980.

Mariotti Italo, *Storia e testi della letteratura latina, Il edizione L'età augustea*, Editura Zanichelli, Bologna, 1989.

Munteanu Ștefan, *Literatura latină I, Poezia*, Tipografia Universității din Timișoara, Timișoara, 1981.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

TALES ABOUT BUILDING THE MONASTERY

Alina Oltean
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The theories about the origin tale of folklore studies have established true, it is believed that the roots of the tale come from the past, with ancient rites, practices of primitive man.All fairy tales in the world correspond to a set of archetypal narrative scheme. A highly accurate classification was carried out in 1910 by Finnish folklorist Antti Aarne (1867-1925), later supplemented by an American, Stith Thompson. Aarne-Thompson classification today includes 2340 different fairy tales. The russian folklorist ,Vladimir Propp study the morphology tale, narratological structure of Russian folk tales. Starting from the classification developed narratology Russian formalists, a science studying the elements which constitute narratives.George Călinescu, studied Aesthetics fairy tale in his study, with results more than meritorious. "Tale, he says, is a work of literary creation, the genesis particular, a reflection in any case life in ways fabulous" ,"tale is a vast genre , far exceeding the novel, the mythology, science, observation moral and so on His characteristic is that heroes are not only people, but that is being chimeric animals. Fables and talking animals, but they are simple masks for various types of individuals. Subhuman beings in psychology and sociology have their fairytale mysterious. They communicate with the man, but not the people. When a narrative chimeric missing heroes, we have to do a fairy tale. "Collection of folk narratives, especially fairy tales is complete, it will probably be rich in the future, the research could be done in less explored territories in terms of folklore.

Keywords: tale, archetypal, folklor, narratology, territories.

Teoriile cu privire la originea basmului au creat adevărate studii de folcloristică, se crede că rădăcinile basmului vin dintr-un trecut îndepărtat, cu rituri vechi, de la practicile omului primitiv.

Toate basmele din lume corespund unui set de scheme narative arhetipale. O clasificare extrem de precisă a fost realizată în 1910 de folcloristul finlandez Antti Aarne (1867-1925), completată mai apoi de un american, Stith Thompson. Clasificarea Aarne-Thompson include azi 2 340 tipuri diferite de basme.

Folcloristul rus Vladimir Propp în studiul *Morfologia basmului* a aprofundat structura naratologică a basmelor populare rusești. Pornind de la clasificarea sa formaliștii ruși au dezvoltat naratologia, o știință care studiază elementele din care sunt alcătuite narațiunile.

Criticul român de literatură, George Călinescu, a studiat basmele în studiul său *Estetica basmului*, cu rezultate mai mult decât meritorii. „Basmul, spune el, este o operă de creație literară, cu o geneză specială, o oglindire în orice caz a vieții în moduri fabuloase,"[1]„basmul e

[1] G. Călinescu, *Estetica basmului*, Editura pentru literatură, București, 1965, p.5

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

un gen vast, depășind cu mult romanul, fiind mitologie, știință, observație morală, etc. Caracteristica lui este că eroii nu sunt numai oameni, ci și anume ființe himerice, animale. Și fabulele vorbesc de animale dar acestea sunt simple măști pentru felurite tipuri de indivizi. Ființele neomenești din basm au psihologia și sociologia lor misterioasă. Ele comunică cu omul, dar nu sunt oameni. Când dintr-o narațiune lipsesc acești eroi himerici, n-avem de-a face cu un basm".[2]

Bruno Bettelheim a descris modul în care schemele narative arhetipale pot fi raportate la invarianți psihici sau psihanalitici autorizând și o reinterpretare a conținutului lor. Recent a apărut și opera analitică a Clarissei Pinkola Estés pe un corpus de basme populare, de fabule și de mituri, pornind de la o interpretare psihnalitică dintr-un studiu clasic al lui Carl Gustav Jung a adus o contribuție semnificativă și o cheie de lectură contemporană. Există două categorii de basme, cele populare, care pot fi culese de un autor oarecare sau de un folclorist sau cele culte, scrise în epoca Romantismului, după modelul basmelor populare cu spriduși. Patrimoniul de basme europene a început să se formeze la sfârșitul secolului al XVII-lea. Principalii culegători și adaptatori de basme au fost Charles Perrault (1628-1703), Madame d'Aulnoy, în Franța, frații Jacob și Wilhelm Grimm în Germania, Alexandre Nikolaïévitch Afanassiev (1826-1871) în Rusia.[3]

Primul culegător român de basme a fost folcloristul Ioan Gh. Sbiera, care-și adună basmele încă de când era elev, publicându-și colecția în anul 1886, acestea fiind repovestite cum el însuși preciza că „persoanele şi întâmplările sunt întotdeauna aceleaşi precum le spuneau povestitorii, dar descrierea lor n-a putut rămâne aceeaşi, una pentru că pe timpul când s-au cules încă nu era vorba de stenografie pe la noi, şi alta pentru că am căutat să reproduc numai esenţa lucrului, nu şi forma schimbătoare în care mi se înfăţişa de diferiţi povestitori"[4].

Un alt culegător din zona Transilvaniei este Ioan Slavici, care începe să publice basme în revista *Convorbiri literare*, iar mai apoi într-un volum, în 1908.

În Muntenia, începe să culeagă basme, Nicolae Filimon, iar mai târziu Petre Ispirescu, care devine cel mai cunoscut culegătorde basme.. A cules peste şaptezeci de basme însumând cam 57 de tipuri, cele mai multe din Muntenia, dar câteva şi din Oltenia, Transilvania şi Moldova.

De-abia după al doilea război mondial este valorificat basmul alături de folcloristică în cele trei volume : *Antologia de proză populară epică*" ale lui Ovidiu Bîrlea. Mai nou apărute sunt basmele culese de Ion Nijloveanul, *A fost de unde n-a fost. Basmul popular românesc* (1982), şi Gheorghe Vrabie, *Basmul cu Soarele şi fata de împărat* (1974).

După caracteristicile personajelor, specificul și tematica acțiunii, predominanța elementelor miraculoase sau a aspectelor concrete de viață, basmele se clasifică în:
-*fantastice*, cele mai semnificative și mai răspândite, desprinse de regulă din mit, cu o pregnanță a fenomenelor miraculoase,

[2] Ibidem, p. 9
[3] https://ro.wikipedia.org/wiki/Basm
[4] Ion G. Sbiera, *Poveşti şi poezii populare româneşti*, Ediţie îngrijită de Pavel Ţugui, Editura Minerva, București, 1971, p. XLVII.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

-*animaliere*, provenite din dezvoltarea narativă a legendelor totemice despre animale, chiar despre plante sau unele obiecte simbolice,
-*nuvelistice*, având ca punct de pornire snoava, în narațiune semnalându-se o puternică inserție a aspectelor reale, concrete de viață.

După autor, basmele pot fi:
-*populare*, creație a colectivității anonime,
-*culte*, creație a unui autor cunoscut.[5]

Colecţia naraţiunilor folclorice, în special a basmelor, nu este încheiată, ea urmând să se îmbogăţească probabil şi în viitor, prin cercetarea ce ar putea fi efectuată în teritorii mai puţin explorate din punct de vedere folcloric.

Meșterul Manolea

În acest basm al lui I. Nijloveanu din*Basmele românilor* avem de-a face nu cu construirea unei biserici, cum avem în legendă, ci a unei mănăstiri. Foarte interesant este cum se alege locul unde se va construi mănăstirea: împăratul vede *o purcea ce râma* într-un loc și hotărăște că acela este locul potrivit. Hotărârea împăratului, cât şi a lui Manolea este ilustrată printr-un dialog scurt:

- *Manolea, aici îm´ faci o mănăstire.*
- *Da-mpărate,-ţ´fac*.

Este adus în evidență visul ca element ce ne introduce în lumea basmului, aici Manolea nu zidește mănăstirea ci îi ia măsura, zidește măsura. Folosește motivul zidirii corpului soției meșterului. Mitologia românească nu are nimic terifiant şi putem deduce de aici originalitatea mitului la români. La fel ca legenda Mănăstirea Argeşului, basmul este presărat cu versuri:

Zîua zîdea,
Noaptea cădea;
Zîua zîdea,
Noaptea cădea.

Prin această repetiție se întărește tragismul nereușitei, faptul că a zidit nouă ani și faptul că se caută o soluție. Această soluție vine o dată cu visul care va dezlega enigma prăbușirii zidurilor prin zidirea Floricăi în temelie. Manolea nu dezvăluie identitatea Floricăi din vis ci hotărăsc cu toții moartea întâiului venit, legând un jurământ în acest sens. Jurământul este încălcat de meșteri, soțiile lor sunt anunțate să nu vină a doua zi cu mâncare. Manolea foloseşte şi el un motiv intermediar, întâlnit în unele variante ale baladei, motivul vacii pierdute. El îi cere Floricăi să-i pregătească ficatul vacii pierdute de un an.

Povestitorul ne prezintă plin de umor acest fapt și prin prezența termenului de „restaurant” în loc de „han”,*Acela aşa, al-aşa, şi le-a făcut pă toate atente să nu vie cu mâncare şi n-a venit*. Naratorul este subiectiv și parcă ne sugerează faptul că acest personajeste cel care se află sub protecția lui Dumnezeu, care devine în acest basm o persoană care-l însoțește pe

[5] https://ro.wikipedia.org/wiki/Basm

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

erou. Prezenţa divinului în toate aceste basme demonstrează realizarea încreştinării poporului român concomitent cu formarea lui.

Următoarea etapă este itinerariul Floricăi, care caută vaca, o găsește, face bucate din carnea ei și pornește către Manole. Acesta o zărește și-l roagă pe Dumnezeu să-i dea înainte un lup ca s-o sperie și s-o întoarcă din drum. Dumnezeu îi trimite ceea ce este rugat, îi trimite cele trei obstacole care de fapt constituie trei probe. Sunt folosite și aici cifrele magice trei și nouă. Manolea mai încearcă o dată salvarea soției, necrezând că mâncarea e din vacă, dar soția îi confirmă. Urmează astfel gluma cu ziditul, până la gleznă , apoi până la brâu, apoi până peste cap ca într-un ritual, fiecare fază fiind marcată de un cântecel, asemănător unui descântec: *şi zbiară*

cu capu pă sală,
vacile de muls
şi copilu plâns.,
apoi:
Manoleo, Manoleo,
Ajungeţ´ dă glumă.
Zâdu mă strânge,
Ţîţîşoara-m´ curge,
Copilaşu-m´plînge,
Şi a zidit-o
pîn-a cotropit-o.

Odată încheiat acest joc, elementul miraculos apare singur-biserica se ridică singură. Un alt element miraculos este intervenţia lui Dumnezeu în cazul Floricăi, prefăcută în pasăre ziua şi noaptea în stafie, venind noaptea şi făcând treburile gospodăreşti.

Meșterul Manole este personajul principal al basmului, iar Florica preia misiunea meșterului în cele trei probe, ea metamorfozându-se prin zidire în mănăstire. Tocmai prin această transformare, prin metamorfozare nu se renunță la mit, ci se transferă sacrul în basm. Motivul vacii din acest basm este asemănător cu cel al vacii negre din spaţiul românesc, precum şi cel al vacii dorinţelor din basmele indiene.

Florica trece de la spațiul închis, acolo unde este protejată, în spațiul deschis care presupune trecerea prin cele trei probe; ea nu putea fi zidită decât dacă trecea probele, trecând astfel prin spațiul solitudinii-căutând vaca bălană pierdută, spațiul disoluției reprezentat de jivinele care-i ies în cale, spațiul confruntării cu meșterii și spațiul tăinuirii, care va deveni familia ei ca spațiu al puterii.

Apare elementul fantastic odată ce după zidirea Floricăi mănăstirea se zidește singură. Mănăstirea este un spațiu interzis pentru cei păcătoși, devine o sublimare a Raiului. Imaginea Floricăi după zidire este aceea a unei păsări, o pasăre fermecată. Pasărea este luată ca simbol al nemuririi sufletului în Coran[6] și în poezie.

[6] Coran(2,262;3,43:67,19)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Miezan și Cojan

La fel ca Meșterul Manolea, și în acest basm fantastic al lui I.Nijloveanu întâlnim interferențe ale legendei prin prezența divinităților creștine. Eroul ajunge la o bogăție fabuloasă nu prin înșelăciuni sau întâmplări miraculoase ci prin istețime, cinste și cu ajutorului lui Dumnezeu. Prin acest basm ne aflăm la interferența basmului fantastic cu basmul nuvelistic.

Tema basmului o constituie lupta dintre bine și rău, binele fiind reprezentat de altruismul și tinerețea eroului, iar răul de necredință, tristețea și boala împăratului, de împărații care dețin pasărea și calul și pe Ileana. Eroul este însoțit pe tot parcursul acțiunii de sfaturile lui Dumnezeu și ale Sfântului Petru. „Nici Dumnezeu, nici Sfântul Petru nu sunt protagoniști ai basmului propriu-zis, apărând fie ca arbitri morali, fie ca dăruitori de lucruri miraculoase."[7]

Împăratul se va vindeca doar o dată cu zidirea bisericii, iar aceasta se zidește doar prin cântecul păsării. Numele acestei păsări vine de la planta numită cimbru, o mirodenie folosită în prepararea bucatelor, dar și în vindecarea unor boli.

Prin prezența celor trei împărați stăpânitori de obiecte magice, care par niște boieri cu propria armată, basmul are o notă cavalerească. Despre aceste tipuri de basme Ovidiu Papadima afirmă: „Alături de răpire, de salvarea din palatul monştrilor răpitori, întâlnim un fel de turnoi medieval pentru câştigarea mânei fetei de împărat. Lumea relaţiilor feudale târzii îşi include şi ea din plin trăsăturile[8]." Structura basmului este compusă din clișee compoziționale, de la temă,motive, formulele inițiale, mediane şi finale, numere şi obiecte magice, până la personaje reale şi personaje fantastice, pozitive sau negative.

Factorul supranatural predomină: biserica zidită de un cântec, tinereţea dăruită de aceasta, visul împăratului, tovărăşia eroului cu Dumnezeu şi Sfântul Petru, calul năzdrăvan, pasărea Cimbrilă etc.

Biserica din acest basm reprezintă însăși umanitatea care se mântuiește prin biserică. Multele motive prezente aici se construiesc în jurul motivului zidirii bisericii, motiv simbolic față de cel din legendă, cu atât mai mult cu cât împăratul visează să construiască *o biserică dî la răsărit pîn´ la scăpătat*

Ca în orice basm eroul trebuie să treacă prin probe, probele inițiatice, parcurgându-le prin vitejie. Mai găsim și alte motive în basm, precum:motivul împăratului fără urmaş, motivul dorinţei imposibile, motivul probelor depăşite, motivul fetelor nemăritate, motivul pomului fără rod, motivul comorii îngropate, motivul gârlei fără peşte, motivul calului năzdrăvan, motivul păsării cu cuib de aur, motivul fetei de împărat răpite de zmeu, motivul călătoriei pe mare, motivul răpirii fetei prin înşelăciune, motivul învierii stanei de piatră etc.

Găsim și elemente din filozofia românească: depășirea condiției umane, locul și rostul omului în univers, credința în divinitate.

Este realizată inserția într-un timp mitic prin expresia:*că din om s-a făcut peşte din faraonii de demult*. Prin formula de început cititorul este trimis în timpul *ab initio,* iar revenirea

[7] G. Călinescu, Op.cit, p.103
[8] Ovidiu Papadima în *Postfaţă* la *Tinereţe fără bătrâneţe*, Op.cit., p. 279

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

în timpul real se realizează prin formula finală ca în toate basmele populare. Ca formulă mediană întâlnim o repetiţie, *mână-mână, mână-mână, mână-mână pe drum*.

Incipitul pornește de la faptul că împăratul nu putea avea copii, motiv ce pregătește fixarea temei: realizarea visului. Apare moșneagul cu mărul de leac, rezolvă problema, reușind să rămână însărcinată chiar și bucătăreasa, care mănâncă cojile de la mărul fermecat. Acest lucru este predestinat de către unchiaş, care era chiar Dumnezeu, şi determină nu numai numele celor doi copii (Miezan şi Cojan), ci şi destinul lor.

După ce cresc copiii, află pricina necazului împăratului și astfel că Miezan hotărăște să plece în lume pentru a putea dezlega sensul visului lui Dumnezeu. Deoarece refuză să hrănească călătorii flămânzi, Miezan nu va trece de probele date de Dumnezeu, se întoarce și-și încearcă din nou norocul. Întâlneşte un pom care nu făcea roade, trei fete care nu se puteau mărita şi gârla care nu avea peşte. Acestea reprezintă simbolic păcatele oamenilor.

Acest basm ne amintește de Harap-Alb, care la fel ca și eroul de aici nu va asculta de sfaturile primite, motiv pentru care va deveni dator unei alte probe. Întâlnim o concepţie populară prin care un obiect magic este văzut în integralitatea sa împreună cu alte obiecte de aur. Astfel nu poate fi conceput cal fără şa de aur, pasăre fără cuib de aur, nemaivorbind de Ileana Cosânzeana *din cosiţă floarea-i cântă*, întrecând-o astfel pe pasărea fermecată.

Eroul o răpește pe Ileana Cosânzeana, ademenind-o în corabie, moment în care aflăm și despre ajutorul său: calul năzdrăvan alături de care a pornit de acasă, care-și va salva stăpânul de răzbunarea fetei. Fata este răpită de un zmeu și cu toate acestea avem de-a face cu o neclaritate deoarece Cojan îi spune tatălui odată pornit de acasă, în căutarea păsării, că are nevastă însărcinată. Totuși in decursul basmului nu întâlnim motivul nunții.

Cojan „duce o viaţă tipic arhaică, dar superioară tocmai prin aceea că îşi depăşeşte în fapt propria condiţie, reușind mai totdeauna să iasă din timp”[9]. Ieșirea aceasta din timp o va realiza în diverse moduri: printr-o fântână, printr-o scorbură de copac, iar aici pe o mare. Dumnezeu şi Sfântul Petru îl aşteaptă pe mal, după Ileana merg doar eroul şi calul. Acest moment în care recuperează calul cu șaua de aur și pasărea constituie și împlinirea iubirii dintre Cojan și Ileana. Dumnezeu face o fată după chipul și asemănarea Ilenei, pentru a rămâne cea adevărată cu Cojan, iar cealaltă sa i-o dăruiască fratelui său. Cu toții merg în locul unde fratele său era prefăcut în stană.

Dumnezeu îl mai supune pe protagonist la o altă probă pentru că nu considerase că a împărțit tocmai corect lucrurile: pasărea-lui Dumnezeu, cuibul Sfântului Petru și calul îl ia Cojan, astfel că îi cere să o taie în trei și pe Ileana, să o împartă, încercându-i astfel credința. Împlinirea are loc când Dumnezeu îi dăruiește tot, obținând binele pentru toți. Învierea fratelui său este un revers al mitului zidirii care se obține prin sacrificarea pruncului. Piatra veşnică revine om prin atingerea sângelui pruncului, la fel ca în alte basme românești.

Autorul foloseşte în mod frecvent dativul etic, pentru a arăta că povestitorul sau ascultătorul participă sufleteşte la acţiune: *aici mi-ai fost?, şi odată mi ţi-l înşfacă cu dinţii de*

[9] Iulian Chivu, în Prefaţă la *Basmul cu Soarele şi Luna*,I. Nijloveanu, Editura Minerva, Bucureşti, 1988, p. 14.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

cap. Sintaxa frazei e orală, adică autorul lasă să se înşire cuvintele după o ordine a vorbirii, şi nu a scrisului.

Autorul reproduce întocmai vorbirea oltenească de la mijlocul secolului al XIX-lea şi utilizează limba populară, folosind termeni regionali, ziceri tipice, expresii dialectale. Acest basm comunică o atmosferă de încredere în forţele proprii ale omului, surprinzând modestia, inteligenţa şi iscusinţa lui.

Basmele au o importanţă deosebită deoarece prezintă mitul jertfei zidirii în viziunea etică şi estetică folclorică proprie poporului român. „Prin intermediul reacţiilor spontane ale unui personaj faţă de altul, a disimulării, a replicilor fără menajament, a acţiunilor întreprinse, a faptelor săvârşite, a gesturilor, sunt evidenţiate sau numai sugerate elemente ale portretului psiho - fizic a acestor plăsmuiri ale fanteziei colective ca : şiretenia, sprinteneala gândirii, politeţea interesată, puterea de discernământ, frumuseţea fizică şi altele.[10]

BIBLIOGRAPHY

Botezatu, Grigore, Făt – Frumos şi Soarele, Poveşti populare din Basarabia, Editura Minerva, Bucureşti, 1995

Datcu Iordan, *Balade populare româneşti,* Editura Albatros, Bucureşti,1977

Eminescu, Mihai, *Luceafărul*, Prefaţă, tabel bibliografic şi selectarea aprecierilor critice: prof. dr. Vladimir Dogaru, Ed. Ion Creangă, Bucureşti, 1980

Harding, Charles, Nathaniel Hauthorne, *Poveşti mitologice şi legende cu eroi din Grecia Antică,* Editura Lucman, 2007

Ilaş, Ioan, *Legendele Greciei antice*, Editura Casa Editorială Regina, Iaşi, 1973

Ispirescu, Petre, *Snoave sau poveşti populare,* Editura Cartea Românească, Bucureşti,1988

Ispirescu, Petre, *Legende sau basme ale românilor*, Editura Litera Internaţional, Bucureşti, 2005

Mitru, Alexandru, *Legendele Olimpului. Zeii. Eroii,* Editura Vox, Bucureşti, 2004

Nijloveanu, Ion, *Basme populare româneşti*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982

****Balade populare româneşti,* Editura Garamond, Bucureşti, 2006

****Balade populare româneşti*, Editura Gramar, Bucureşti, 2008

***Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte. Basme populare, Editura Minerva, Bucureşti, 1973

****Basme populare româneşti,* Ediţie îngrijită şi prefaţată de Paul Leu, Editura Minerva, Bucureşti, 1986 la

****Basmul cu Soarele şi Luna,* Editura Minerva, Bucureşti, 1988

[10] Paul Leu, în *Prefaţă la Basme populare româneşti*, *Op. cit*., p. XI.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

SOME PREMISES ON POSTMODERNISM VIEW IN ROMANIAN LITERATURE

Viorica Lazăr
PhD, "George Sbârcea" Municipal Library, Topliţa

Abstract: In the study „Some premises of postmodern wiew in romanian literature" we analyse the way the apearance of each new current in the world literature and philosophy had a strong impact in the development of the ideas, embracing a new wiew, that grew together with the existing ones. Its name is postmodernism. Some paths from the journey of the currents from classic to posmodernism are also presented. Above all, we show that the absurd wiew of life had much influence in the way postmodern literature took contour in the romanian literary field.

Keywords: postmodern wiew, currents, modern literature, absurd

Modernitatea, apărută pe nesimțite, descriind arcul de cerc al unei cunoașteri nefinite, aflată în legătură directă cu creștinismul, s-a născut din impulsul unei cunoașteri nemijlocite și nemărginite.

Potrivit vechii reprezentări, lumea era înțesată de logos, de simboluri, toate concretizate în arhetipuri. O dată cu modernitatea, lumea a început să se extindă iar contururile ei să se spargă dincolo de limitele cunoscute.

În istorie și religie un început clar și un sfârșit asemenea sunt puse sub semnul întrebării. La fel se întâmplă și în literatură, via oglindă a vieții de la facerea lumii. Începând cu Renașterea, modernitatea pare că își regrupează forțele, delimitându-se de religie, și, de atunci, ea ne apare „in nuce." Omul începe să distingă două perspective, dacă nu opuse, cu siguranță retrase fiecare în propria teacă: omul laic și omul religios. Întreprinderea lui Ulise de a călătorii dincolo de coloanele lui Hercule, adică dincolo de strâmtoarea Gibraltar, în descrierea lui Dante, e o crimă ce i-a adus pieirea. Pe când noua conștiință a omului începe să exploreze noi teritorii, noul Ulise devine interesat de el însuși, observația și analiza psihologică se îndreaptă spre el. Mai mult, începe să apară și elementul uman extraordinar, noțiunea de geniu, care a renăscut din noul avânt supranumit romantism.

Nu vom trece atât de repede la ceea ce am putea numi curentele „asianice" (aici incluzând curentele care se conduc prin „ficțiune, fabulație, ornament, elocvență" (Cărtărescu, „Postmodernismul românesc", p.228), fără a vorbi despre curentele literare dominate de „aticism" (realism, concizie, rigoare, proprietate a termenilor). Și aici ne referim în primul rând la existența raportată la un filon central, care altul, decât „clasicismul".

Cuvântul „clasic" derivă din latinescul *classicus*. Știm că acest termen însemna „aparţinând unei prime clase". Mai apoi, cuvântul „clasic" a devenit foarte utilizat cu un sens figurat, iată

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

că a însemnat „consacrat". De aici, pentru o civilizaţie întreagă bazată pe experiența culturii greceşti şi romane, termenul a pătruns pe toate căile, oferind o bază numai bună pentru a construi canonul literar.

Un critic atent care a studiat acest subiect vast, Matei Călinescu, în *Clasicismul european,* vede acest curent ca pe unul constituit istoric: „Sensul istoric modern al noţiunii de *clasic*(care aparţine direcţiei literare apărute în Franţa secolului al XVII-lea sau şcolilor influenţate de doctrina estetică a acesteia) nu s-a putut cristaliza decât ulterior, începând cu secolul al XVIII lea, în cursul căruia ilustrele figuri ale epocii lui Ludovic al XIV lea au fost consacrate ca exemplare. Voltaire vorbea deja de „nos autre classiques" referindu-se la cei mai de seamă scriitori ai secolului precedent. Între timp, din adjectivul *clasic* se formează termenul de *clasicism*, care, la începutul secolului al XIX lea va ajunge să desemneze adeziunea la o doctrină estetică bine definită, cu o autoritate derivată în primul rând din prestigiul marilor francezi ai secolului al XVII-lea. În această accepţie, *clasicismul* apare în Franţa ca o replică polemică faţă de noile tendinţe literare reprezentate de tinerii şi fugoşii adepţi ai romantismului, care flutură steagul luptei pentru libertatea creaţiei, împotriva tuturor constrângerilor şi regulilor."[1]

Conceptul de *clasicism* este, deci, strâns legat de formele fixe, de norma literară formală, de conservatorismul câștigat prin probitate istorică, o existenţă în sine predefinită.

Un prim curent, susumat curentelor „asianice", *barocul*, deși nu s-a manifestat pregnant la noi în țară, este totuși remarcabil prin impactul pe care l-a avut. Afișat involuntar în anumite scrieri, operând cu bizareria, iregularul, ludicul şi teratologicul lui, cu „dezvoltările macaronice", multilingvistice, artificioase, el nu a putut trece neobservat. Jocurile combinatorice, care poate, chiar ele, ne duc cu gândul înspre *ludic,* aranjamentele pentru a plăcea, căutările, experimentul au avut în cadrul acestui curent o primă conştientizare. Vedem că la început barocul avea şi el câteva nuanţe peiorative, dacă ne gândim că Burckhardt numea acest termen „epoca declinului" (comparându-l cu formele perfecte ale clasicului). Astfel barocul din „Cronicile rimate", din hagiografiile şi cronicile populare, redate unui auditoriu întâlnit în cadrul şezătorilor, care veneau cu o scriere foarte asemănătoare cu cea postmodernă, conținea senzaționalul, erau „ceroase, proteice, erau indiferente față de adevărul istoric, pe care au tendința să-l aducă la arhetip" (Cărtărescu, op. cit. p. 235). Găsim în poezia medievală românească chiar și caligrame, de picto-poezii ludice, gratuite și ingenioase, acest gen de artă se altfel exista dinainte ca literatura să intre sub „dominația seriozității" și sentimentului de „transcendență funciară a textului"; multe din aceste exemple ni le înfățișează M. Cărtărescu, un exemplu pomenit de el fiind documentele lui Iordache Golescu, fratele lui Dinicu Golescu. La fel se întâmplă și în „Țiganiada", o epopee care conține semințele unei astfel de literaturi orale, baroce, metareferențiale. Permanenta autocomentare, metareferențialitatea o vom reîntâlni mai târziu în romanul „Femeia în roșu", și, de fapt, în postmodernism.

Toată această pleaiadă de texte nu venea cu propria conștiință a scriiturii. Ori, poate, aceste texte vorbesc de un anumit simț al autoreferențialității. Ne este clar și faptul că autorul încă din acea vreme înțelegea și capacitatea și puterea „slabă" de cuprindere a adevărului. Cărtărescu ne

[1] Matei Călinescu, Clasicismul european, Editura enciclopedică română, Bucureşti 1971, p. 14.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

atrage atenția asupra modului în care și-a construit, însuși Miron Costin, titlul: „O samă de cuvinte".

Totuși, nici dacă alăturăm ludicul, abtrusul, bizareriile biografice, parafrazarea, parodierea, fragmentarismul acestor scrieri, nu vom obține jocul plin al postmodernismului, nu vom obține nici efectul corelaticului obiectiv pe care îl dă azi post-modernismul. Lipsește ingredientul cel mai important, raportarea la perspectiva prezentului, la o contemporaneitate care, azi, conține atât drumul, cât și întoarcerea lui Don Quichote spre ființa sa.

Ca punct de plecare, credem că nu ar putea exista postmodernitate fără o conștiință a prezentului. Noi vedem altfel curentele privind de azi, deoarece noi nu putem privi în trecut decât prin perspectiva prezentă.

Înțelegem cum, începând cu o adevărată luptă cu tot ce însemna *clasicism-ul*, în zorii culturii Europene, *barocul* reprezenta, în plan literar, o contrareformă venită să rămână. El este primul care se înfățișează ca expresie a unei crize a conştiinţă, căutându-şi compensare în estetic. Acest „involt", termen propus de Blaga, face deosebirea marcantă a acestui curent: „Între clasic şi baroc, sub acest unghi, este o deosebire ca de la o floare simplă crescută în natură, la o floare voalată de aceeaşi specie, crescută şi cultivată în grădină. *Involtul* este o categorie esenţială a plăsmuirilor de stil baroc. Categoria involtului şi-a pus pecetea pe toate produsele barocului."[2]

Ce s-ar putea adăuga pe linia barocului, ca moştenire, în literatura modernităţii? Poate fi e vorba şi de o goană continuă după himere, de instabilitatea în ideal şi, în oarecare măsură, de tendinţa escapadă în estetizare, ea însăşi denotând o stare afectivă oscilantă.

O dată cu toate cuceririle sale, omului modern i se interpune un chip dublu. El își pierde poziția obiectivă, strecurându-i-se în suflet un sentiment al abandonului, al amenințării. Față de spiritul medieval, a cărui teamă venea din presiunea limitativă a finititudinii lumii față de pornirea expansivă a sufletului, spiritul modern are acea neîncredere că lumea nu-i oferă nici un loc al ființării care să fie convingător pentru nevoia de sens. Oamenii moderni poartă în suflet melancolia clasicismului, romantismului. Ei și-au dorit dintodeauna să existe lucruri numai bine definite, niște ape mai sigure. Însă, o dată intrați pe acest drum al nevoii de autodepășire, e clar că o întoarcere la vremuri de demult, la cadre delimitate, la tradițional, tot nu le-ar părea interesantă, decât pentru o zi sau două.

Modernitatea a venit ca orice curent, pe nesimțite, adusă o dată cu valul de descoperiri din domeniul ştiinţei şi al tehnicii, creându-i omului iluzia că ar fi un mic demiurg. Dar, totodată, pe fondul intim, tot pe nesimțite, se instalase și o conştiinţă ciudată, dornică de elevare şi însetată de sensuri. Era romantismul.

Pentru noi, ea a însemnat ieșirea din matca lucrurilor știute, verificate. Dar, a însemnat și contrarierea, accederea la un nou spațiu, virtual, dovedit de nestăpânit, girat de „necunoscut". O întoarcere a lumii în vechile tipare ar însemna, credem, o pierdere și nicidecum un câștig.

Modernismul, teoretizat la noi de Eugen Lovinescu, s-a resimţit în stările reliefate de scrisul celor care au îmbrățișat filiera marilor teoreticieni simbolişti, Baudelaire, Mallarme, etc.

[2] Lucian Blaga, Trilogia Valorilor, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1946, p.120.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Dacă vrem să vorbim de modernism trebuie să avem în vedere și trăsăturile intrinseci pe care le comportă: cultul formei, interiorizarea personajelor, rafinamentul limbajului şi al textului, fundalul urban şi o înclinaţie specifică către analiza vieţii şi lumii prin repoziţionare, schimbare a viziunii. În România, Macedonski, contemporanul şi rivalul „Junimii", poate fi văzut ca primul modernist, după care vin în forţă poeţii Arghezi, Blaga şi Barbu. Trăind totul la cotele cele mai mari, modernismul își află, mai apoi, și moartea. Ne ghidăm aici după faimoasa definiţie hegeliană, reluată de Habermas, a modernităţii „begrundung an sich selbst", care vorbește de o autonomie a individului şi de o construcţie a sinelui într-o deplină libertate. Mircea Eliade spunea că generaţia lui a fost prima generaţie care, în România, i s-a acordat - doar vreo 20 de ani liberatatea de a se ocupa de sine, şi de cultură fără a fi nevoită să se ocupe de emanciparea claselor de jos.

Apariția acestui curent nu ar fi putut fi, totuși, decât temporară, dat fiind faptul că se ridicase pe o prăpastie, cea dintre literatura tradițională și toate celelalte nuclee avangardiste, moderniste sau suprarealiste. În linii mari, îl definim ca literatura dintre anii 1920 și 1980, cu un hiatus între anii 1948 și 1962. Dar se știe, evoluția lui a fost stopată violent de statul comunist prin literatura proletcultistă.

Conform noilor principii revărsate din antiontologia cu care vin, după nefastele experiențe ale totalitarismului, filozofii Nietzsche și Heidegger, valorile absolute au devenit între timp criticabile. Iar absolutul, în sine, este pus sub la îndoială. Ordinea valorică strictă, absolutismele, naționalismele, și chiar umanismul, care declară omul mai presus de toate, au adus omul într-un *punctterminus* din care nu există nici o ieșire. În termenii pe care omenirea îi primise sub aceste aparente evoluții, umanismul care a făcut să curgă multă hârtie pe tot globul, trădează o trăsătură părelnică. Prin toate aceste stindarde, utopii, stări mimate, puterea omului modern, crescută la cote inimaginabile, începuse să aibă efecte nefaste. Se deschide o poartă către o nouă perspectivă, numită postmodernism. Omul, refulat de atâta suferință, goliciune, eșec, vinovăție, și din nou, vinovăție, eșec, goliciune, suferință, se află în situație de genul „think outside the box".

M. Cărtărescu, la începutul studiului său asupra postmodernismului, dezbate subiectul și, din acest punct de vedere: „istoria a dovedit că nu morala stăpânilor, a lui Übermensh, este viabilă, ci aceea a sclavilor eliberați prin nihilism de idolii tribului, adică noua etică democratică bazată pe drepturile omului. Omul ideal a trebuit să moară ca să apară în scenă oamenii, diverși și complicați, așa cum sunt în realitate. Valoarea absolută a trebuit să se dizolve ca să poată apărea valorile individuale, de grup etc, create între oameni nu pentru totdeauna, ci doar pentru o vreme și valabile doar contextual." Autorul vorbește în continuare de necesitatea unei așa numite „derealizări" a lumii, deoarece, desprinsă de rădăcinile metafizice care o ținuseră bine ancorată în epocile clasice, ea se golește de realitate, cum apare în Amurgul Idolilor, celebrul studiu al filozofului mai sus pomenit, și unde „lumea adevărată a devenit poveste". De aici, disoluția metafizicii și adoptarea în postmodernim a unui carcater „slab al ființei și al gândirii", mai ales că adevărul ajunsese „să nu mai fie un concept gnoseologic, pentru că el nu mai este întemeiat pe o realitate metafizică stabilă." (M. Cărtărescu, p. 20)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Răspunsul la această nouă problemă se răsfânge din rezultatul preocupărilor lui Gianni Vatimo, în Sfârșitul Modernității, (Ed Pontica, Constanța, p. 21) și constă în faptul că postmodernismul presupune: „o concepție nonmetafizică despre adevăr, care să-l interpreteze nu atât pornind de la modelul pozitivist al cunoașterii științifice, cât(...) pornind de la experiența artei și modelul retoricii". Astfel, viziunea utopică și teleologică contruită din conglomeratele mentale care au reușit să parcurgă confruntările cu evenimentele istorice, datorită rolului neantului, al hazardului, al tuturor acelor „categorii negative", care pe lângă creșterile luminoase, duce de multe ori omenirea în fundături, în decadență, și care se răsfânge în toate straturile care ating existența omului. Așa s-a ajuns la singura soluție viabilă: despărțirea de modernitate.

„Slăbirea ființei" ,ori, poate, slăbirea eu-lui, atât de fluctuant și de plin de sine și de întrebări, din modernism într-o altă paradigmă, care recunoaște incapacitatea omului de a cuprinde prea mult în spațialitate și diacronie, situarea lui într-un univers la fel imperfect, într-o căutare mai puțin afișată la cotele disperării. Acceptarea și atitudinea „distrată" sunt luminițele de la capătul tunelului.

E adevărat că principiile modernității au fost acelea care au dinamizat ieșirea chiar din matca tradiționalismului. Dar, observând limita (cea de care ne vorbește și Liiceanu în Despre limite) de care moderniștii s-au lovit atâta, aceea limită a credinței într-o valoare care să explice *totul*, la care să raporteze *tot și toate*, arătând de fapt, limita însăși a nevoii și dorinței lor de a cuprinde ceea ce îi frământa sub iluzia totalității, nu putem ignora că acolo se ascunde ceva. Avem de fapt un tablou care cuprinde: nevoi venite din reacționarism, teamă, comoditate. Căci, da, omul modern apărea în societate integru, dar, prin eterna căutare a confortului, a certitudinii, a siguranței, aflat sub acest tipar artificial și cu o gândire marcată de iluzia de tip modernist, el se afla într-o situație fără ieșire. Parcurgând toate aceste niveluri și lumi pe care curentele le-au creat ca pe niște cercuri pe o apă, omul a ajuns să capete o luciditate asupra lui însuși, iar, scriitorul, asupra felului în care scrie.

La o primă privire înspre modernism și post-modernism, căruia îi distingem apariția chiar în zorii modernismului (vezi Patul lui Procust și Cimitirul Buna Vestire) se distinge deja o nouă funcție a literaturii, cu privire la metatext. Observând procesul de scriere și atitudinea față de „gândul care dictează", putem crede că poetului, i s-a dezvoltat un simț mai aparte al lucidității. Omul postmodern află în acest fel că arta „se scrie" nu numai sub mâna lui, ci ea domină mai multe registre ale ființei sau minții sale. Se declanșează o lucidă analiză internă. Prin luciditate omul își dă seama că nu totul e cum credea, și cui i se părea. El își poate afla minusurile și plusurile, în fața hârtiei nu poate minți. La fel se întâmplă și cu societatea. Coborând în cotidian, uzând de prozaism, postmodernul își lărgește aria. Și astfel, în acest ocean numit „lume", el devine un conștient de sine. Mai bine spus, el devine atent. Observă că nu doar în grupul elitist se poate afla trăirea estetică, ci chiar în stradă, chiar în mijlocul grupurilor marginalizate, valorificând chiar și kitsch-ul. Poetul și criticul Mircea Cărtărescu este cel care observă, în acest sens următoarele:

„Reorientarea gustului literar către oral și plebeu face ca mii de fragmente de acest fel, asemenea genelor recesive din genotipul nostru, să se reactiveze, să recâștige în strălucire și

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

relevanță estetică. Cu afirmarea postmodernismului în literatura română nu câștigăm numai câteva capodopere contemporane, ci o întreagă literatură care altfel ar fi rămas subterană pentru totdeauna. Mai mult, nu activăm astfel o singură linie artistică, înnodată prin determinism și teleologie, ci o pluralitate de alternative în care căutarea unui drum seamănă mai mult cu ghicitul decât cu descifrarea. În această perspectivă, cunoașterea literară încheie cu trecutul ei hermeneutic pentru a deveni o mantică" (M. Cărtărescu, op. cit. p. 263)

Am putea spune că unele exerciții de cunoaștere au fost inutile, și, aici ne apropiem de ceea ce spunea și Jean Fracois Revel. Omenirea, în loc să se caute descoperirea sinceră a tuturor elementelor ce formează esența, a îmbrățișat forma și formalul, discută despre cum se poate îngroșa mai mult o gogoașă, fie ea literară, politică sau filosofică. Din nou, pomenim de spirite libere, care au posibilitatea de a alege între ce e balast și ce este adevăr.

Este oare un text poetic, care descrie un limbaj colocvial, un gest de fiecare zi, cum ar fi o discuție telefonică, o poezie demnă de luat în seamă? Credem că da. Mai ales dacă respectă acel principiu despre care aflăm de la Michele Riffaterre, idee aprofundată și de Nicolae Manolescu, și anume că un poem ne spune un lucru și semnifică un altul. Astfel avem puterea să distingem în poezie între un limbaj poetic și poezia în sine: „poezia nu este un efect al poetizării limbii naturale, ci, din contră cauza care determină un un aspect particular al acestei limbi(...) poemul este o origine, nu un rezultat"[3].

Se poate spune că poezia modernistă a început în *romantism*, ea însă s-a intensificat în *simbolism*, iar *simbolismul* reprezintă el însuși, într-o bună măsură, o experiență suficientă în sine, închisă. *Simbolismul* se pare că nu a fost doar un început, ci și tinde a conține și sfârșitul. Refuzând retorica, didacticismul, anecdoticul, poetul simbolist încearca să întemeieze poezia, nu pe ceea ce exprima, nici pe funcția ei, ci pe ea însăși, ca un mic univers într-un raport de paralelism cu universul real, coerent și autonom prin ritmul interior de care se lasă condus. De aici caracterul ei autarhic. Mai încolo mergând, observăm și un caracter teleologic, care privind din epoca postmodernă, nu face prea mult bine.

Dincolo de caracteristica esențială a poeziei interbelice, atât de dominată de simbolism, aceea de a-și constitui propriul univers imaginar - de teme, motive, viziune, stil - de a deveni o experiență suficientă sieși, rolul contestatar promovat de avangardă a fost decisiv, dacă nu la nivelul constituirii unui univers imaginar coerent, atunci, în mod sigur, la nivelul limbajului poetic pe care îl va revoluționa.

S-au scris destul de multe cărți care explică ce s-a întâmplat cu literatura de după al doilea război. În cartea sa *Sensuri moderne și contemporane,* (editura Eminescu, 1982), Emil Manu se ocupa, în prima parte, de evoluția simbolismului și avangardismului românesc și astfel aflăm despre destinul pe care l-au avut moderniștii. Autorul vorbește, în capitolul *Critica și poezia contemporană,*despre principalele studii și cercetări ale criticii contemporane, incluzând aprecieri critice asupra viziunii lui Călinescu despre simbolism. El era de părere că, în contemporaneitate, după ce poeții noștri moderniști au fost obligați să devină contemporani cu pașoptiștii, prin implicarea statului în literatură, s-a ivit și o conștiință (critică) nouă, deschisă

[3] Nicolae Manolescu, Despre poezie, editura Aula, f. a, p.39

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

către o poezie contemporană cu spiritul vremii. Iată ce scria acesta: „Se refac, astfel, niște circuite spirituale, de neînțeles ulterior, ce explică de ce unii poeți au redebutat și de ce marea poezie interbelică s-a integrat atât de târziu și atât de secret în operele ulterioare. La această schimbare de structură a poeticii românești a contribuit, fără îndoială, și critica."[4]

Schimbarea veritabilă însă se petrece prin anii 60, când valul de neomoderniști, Nichita Stănescu, Ion Gheorghe, Marin Sorescu, Ana Blandiana, i-au redescoperit, când se credea că nu mai e nici o speranță, pe Tudor Arghezi, Ion Barbu, și, de asemenea pe poeții generației războiului: Ion Caraion, Geo Dumitrescu, Radu Stanca, Șt. Augustin Doinaș.

Dacă am pătruns cât de cât pe filiera istorico-literară trebuie să arătăm că a urmat influența lui A. E. Baconsky, care, în a sa revistă „Steaua", a lansat mulți din scriitorii importanţi, scriitori care au militat pentru o „specificitate a actului literar". Era vorba de momentul când s-a făcut trecerea de la bucolicul socialist, spre pastel şi poezia de meditaţie, care fructifică teme şi pretexte poetice noi: nudul în peisaj şi momente ale istoriei naţionale.

Printre poeţii de la „Steaua" sunt menţionaţi Victor Felea, Aurel Rău, Petre Stoica. N. Velea și Fănuș Neagu. Ei reprezintă, în cadrul altei etape, resurecția dogmatismului, apărută chiar când, pe fondul întâmplărilor din Ungaria, se reintroducea controlul asupra literaturii. Operele nu par însă să fi fost direct influențate de constrângere, ci, mai degrabă s-a dat startul unei literaturi a pitorescului și a întâmplărilor bizare.[5]

A sosit apoi momentul Echinoxului, când s-a repornit mașinăria poetică modernistă, care depășind stagnarea generală, atât cât se putea la acea vreme, lăsând în urmă autoritatea președintelui „Baudelaire".

A urmat „Cenaclul de luni", cu volumul său emblematic „Aer cu diamente". „Generația optzecistă" intră în acțiune. Poeți precum Mircea Dinescu, Nichita Stănescu, M. Sorescu, Ana Blandiana erau deja din anii șaizeci o emblemă a poeziei românești. Se pare că doar primul din ei a reușit să străpungă „ismele" și „bolgia" moștenite din modernism care tindeau să sufoce de ceva timp poezia. Spre el au păşit poeți precum Mircea Cărtărescu, Ion Stratan, Florin Iaru, Mariana Marin, Matei Vișniec, Magdalena Ghica, Romulus Bucur, Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter, Călin Vlasie, Daniel Pișcu, Petru Romoșan, Traian Coșovei etc. etc. Se redescopereau prin ei oralitatea, ironia, umorul, antimistica, dezinhibarea, stilul de „jos" al culturii populare, coroborat cu o suprapusă comedie a literaturii. Opozițiile tradiționale natură/cultură, real/imaginar, epic/liric, vis/iluzie, deveneau o feerie senzorial - intelectualistă devenea ținta sondării postmoderne, mai ales prin Mircea Ivănescu, Leonid Dimov, Șerban Foarță, Emil Brumaru, Liviu Ion Stoiciu. Distingând între țele literaturii optzeciste, Mircea Cărtărescu notează: „O privire atentă asupra poeticilor individuale ale poeților proeminenți ai cenaclului (...) arată, de fapt, caracterul esențial impur, al demersului lor poetic, a cărui postmodernitate – incontestabilă - a înglobat însă ca o amibă elemente ale tuturor avatarurilor modernității din acest secol și, uneori, și din cele precedente. S-a conturat astfel acel postmodernism „soft", tipic

[4] Emil Manu, Sensuri moderne și contemporane, editura Eminescu, 1982, p 5
[5]Eugen Negrici - Literatura română sub comunism, 1948-1964, I, Editura Cartea Românească, București, 2010, p. 25-32;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

pentru optzeciști. Celălalt postmodernism, varianta „hard", a fost marginal în anii 80, ca să devină central și aproape exculsiv în deceniul următor."

Postmodernismul pare a fi în prezent egal cu contemporaneitatea, dar, să nu uităm că la fel era modernismul în secolul XX. Mircea Cărtărescu a sesizat folosirea acestuia cu sens peiorativ pe o perioadă destul de întinsă, care s-a perpetuat în zonele rurale încă și mai mult. Iar azi se întâmplă același fenomen.

O disociere între sensul prim și secund este mereu în funcțiune. Într-adevăr, termenii modern, modernitate și modernism peste timp nu au însemnat același lucru. Modernismul a fost termenul care era mereu în conflict cu contemporanieitatea care l-a conceput, într-o variantă elitistă. Lovinescu remarcă la acest termen o componentă antitradițională, punându-l în opoziție cu tradiționalismul (care după părerea lui era deja forța anacronică).

Mircea Cărtărescu ne vorbește chiar de mai multe modernisme, printre care cel ermetic și cel intelectualist. Aflăm că important este faptul că „toate au în comun ideea de sens, tânjirea după interpretare, ca și idealul tăcerii, chiar dacă manifestat uneori sub forma paradoxală a cacofonicului și a scandalului estetic, ca în avangarde. Utopia transparenței, a progresului continuu, a noului, mereu superior vechiului face parte din modernism (sau modernisme) o continuare, e drept, paradoxală, torsionată, hiperconștientă de sine și în care logicul devine para-logic, a proiectului iluminist din veacul al XVIII-lea. Astfel, avangardele, versiune radicalizată și puternic utopizată a modernității, au în centrul lor un cult al progresului tehnic, al vitezei, al unui nou stil de viață, pentru care operele trecutului și muzeelor devin inutile și lipsite de valoare.

Suprarealismul preia straniul viziunilor romantice și moștenirea psihanalizei și construiește cu ele un univers atât de coerent, încât frizează dogmatismul și clasicitatea. Decadentismul, expresionismul și kitsch-ul organizează și ele, din debris-urile lumii moderniste, spații ale teroarei, grotescului și abjecției, uneori de o perversă frumusețe ".[6]

Despre etapa de formare a acestei grupări postmoderniste, cea mai reprezentativă pentru postmodernism, criticul ne spune: „Generația 80 și-a tras numele din anul în care au debutat majoritatea scriitorilor ei născuți aproape toți în deceniul al șaselea, poeții „Cenaclului de Luni" (1977- 1983) editați la început în volume colective (Aer cu diamante), urmat de Cenaclul Universitar, prozatorii Cenaclului Junimea, bucureștean ca și precedentul, poeții clujeni de le Revista Echinox, ori ieșeni de la Alma Mater. Imediat după 1989 s-au strâns în jurul revistei Contrapunct. Destui n-au afirmat debuturi în general promițătoare."[7]

Suntem tentați să spunem că literatura de azi se află la o răscruce, dar avem deja în minte câteva căi de acces deja conturate, acest lucru arată cât suntem de marcați de modernism, pradă gândirii teleologice. Dar, pentru mulţi teoreticieni, ne explică Mircea Cărtărescu, postmodernismul poate fi chiar întoarcerea către formele istoricizate, recuperarea trecutului, cu alte cuvinte, „continuitate". Se uzează de modul exclusiv parodic, ironic sau metatextual, ceea ce înseamnă deja ruptură. Postmodernitatea este pentru ei un fel de sincronie stilistică, o

[6]Mircea Cărtărescu, Postmodernismul românesc, Ed. Humanitas, București, 2010.
[7] Nicolae Manolescu, Istoria critică a literaturii române , Editura Paralela 45, 2009, 1303

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

reciclare a retoricilor revolute, un muzeu imaginar în care, după expresia lui Philippide, „epoci varii, şi vechi, şi noi sunt date- deodată toate". Tendinţa de a experimenta se resimte încă. Poate de aceea pare a se de avangardă, postmodernismul putând fi, din acest punct de vedere, considerat o nouă avangardă. Şi totuşi postmodernismul nu este dedicat numai experimentării, nu mai are vie acea atitudine de a găsi noul, de aceea mulți critici spun că îşi pierde agresivitatea şi focalizarea. Se pare că postmodernitatea a văzut prea multe ca să nu îşi dea seama că orice răutate este destinată a deveni rutină. Ea vede dincolo de atâtea scopuri, vede că există întotdeauna un scop ultim, de aceea nu poate fi decât neutră, deşi intră într-o zonă periculoasă de încadrare. Potstmodernismul este deci: „Eclectic, versatil, difuz, androgin, lipsit de agresivitate, postmodernismul tinde să părăsească locurile înalte ale culturii, să se asocieze cu cultura de masă, cu kittsch-ul, paraliteratura, designul, să devină ambiental, erijându-se astfel în însăşi arta lumii democratice, pluraliste şi tolerante a sfârşitului de mileniu."[8] Radu G. Țeposu accentuează faptul că trăsătura specifică a postmoderniștilor este că aceștia știu cel mai bine să facă literatură din literatură. Aici vorbim de intertextualitate.
Aducând aminte de Borges, la care intertextualitatea era o gnoză mai mult decât o totalitate ironică, vedem că acest fel de a citi realitatea e prezent și la postmoderniști. Dacă ne adresăm întrebarea: unde a dispărut inspirația și demiurgia romanticilor, răspunsul se pare că îl găsește tot Radu G Țeposu: în poietică. „Totul se petrece în text cu conștiința deplină ficțiunii. Nu doar transparența e acum goală, ci chiar imanența începe să sune a gol, pe care imanența n-o mai tratează acum ca pe o epifanie, ci ca o literatură pură, ca pe un text în carne și oase de hârtie. Aici începe totul, dar pentru ca această lume să nu-și facă iluzii și să se furișeze afară din carte, ea va fi desolemnizată, coborâtă în subsolul paginii, persiflată."[9]

Un alt lucru interesant la care se referă criticul deceniului nouă este faptul că, la postmoderni, există această însușire de a deconstrui și a construi, un alt fel de a crea, în aceasta ar consta iluziile acestei lumi postmoderne, dacă ele există. Autorul merge mai departe spunând chiar că estetica lor aproape nu diferă atât de cea a formaliștilor ruși care credeau în redescoperirea genurilor prin metamorfoze de înaltă competență.

Reiterăm ideea centrală, că, undeva între toate curentele care migrau prin spațiul creației poetice românești, a avut loc așadar o schimbare de atitudine, de paradigmă.

Pattern-ul postmodernist, dacă este să ne permitem o exagerare și să aducem în același plan ceva niciodată nu ar putea avea lor într-un singur plan, (precum i se întâmpla lui Ihab Hassan în The postmodern Turn, „care îl compune și descompune pointilist, prin reveniri, supraadăugiri, rotiri obsedante în jurul unei intuiții, negări și autonegări, autorul având mereu grijă să ne avertizeze că nici una din fețele acestui curent nu este adevărată și definitivă", M. Cărtărescu, op. cit. p. 93) ar putea fi conturat ca o „epură mișcătoare" organizată după câteva coordonate: indeterminarea, fragmentarea, decanonizarea, lipsa de sine, lipsa de adâncime, neprezentabilul, nereprezentabilul, ironia (perspectivismul), hibridizarea, carnavalizarea,

[8] Mircea Cărtărescu, Postmodernismul românesc, Humanitas, Bucureşti, 2010, p. 88.
[9] Radu G. Țeposu, Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu leterar nouă, ed. Eminescu, 1993, p.38

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

performanța (participarea), construcționismul, imanența. Lista de trăsături aparține lui Mircea Cărtărescu.

De multe ori acest tablou poate conține și un radicalism nihilist sau un conservatorism nostalgic; avem chiar și comercialism, culinarism, ori aroganță aulică.

Poezia tabloului postmodern este poezia realității imediate, a revelației de sine. Mai mult decât a se exprima prin frumusețea sentimentelor sale, poetul dorește să se transpună, nedorind neapărat să transceadă. Nu îi este teamă să arate chiar cea mai mare frică a sa. Poetului român i s-a schimbat mai totul, și mai nimic. E de ajuns atitudinea. Depășind mimesis-ul tradițional, dar și tiparul ierarhic al tiparelor mitice, contemporaneitatea nu se teme să-și confeseze cele mai ascunse imagini, cum nu se teme să transpună temele tabu sau cuvintele necuviincioase, nu se teme să dea curs notațiilor cotidiene neprelucrate, biografismului și sincerității.

Între literatura modernistă și postmodernistă asemănările am văzut că sunt conturate prin apelul la nou, la experiment. Exponenții ambelor curente inventează și reinventează, dar cea mai pregnantă trăsătură e apelul la rațiune. Aceste trăsături sunt mai degrabă o apropiere de manierism. Diferența cea mai importantă pare a fi depășirea misticimului, printr-un artificiu al transparentizării, mai degrabă prin al multiplicării. De aici decurge faptul că poezia postmodernistă, în comparație cu cea modernistă, vine fără un mesaj, fără vreun element revelatoriu. „Meditând la nimic", agățându-se doar de „visarea evanescentă", ea coboară spre sufletul nostru în modul cel mai neinvaziv, cu abstrusul frustrul și verbiajul nostalgic și confesiv, care lasă impresia de incoerență și improvizație. Versurile, nu doar că vin fără rimă și ritm, când sunt percepute la mocul clasic, ci mai mult decât atât, ele parcă nu ar avea un început sau final, și parcă curg unele dintr-altele. Mai pe scurt, poezia e reușită dacă „între primul și ultimul vers se respiră bine."

Postmodernismul mai poate să însemne chiar și o faţă a modernismului, este de părere Matei Călinescu, căruia i se pare că, perpetuu, avem de a face cu „jocul modernist al ipotezei şi contraipotezei" pe fondul unor tensiuni dramatice, aceleaşi ca şi la precursori, „realitatea este doar un amalgam de ficţiuni şi interpretări." Postmodernismul este interpretat de autorul cărţii *Cinci feţe ale modernităţii* ca „punctul terminus al peregrinărilor intelectuale ale modernităţii, un sfârşit ce anunţă noi absoluturi, o post istorie germinativă, poate chiar o criză a viitorului. Oricum am vedea acest sfârşit al modernităţii, el este oglinda unei gândiri libere, decomplexate, legitimată de cei patru piloni ai literaturii: Foucault, Derrida, Lacan şi Bourdieu.

Postmodernismului, azi, i se adaugă și o tendință de psihologizare, nu cu tendinţa de a explica și a educa, de a ține vreo predică, ci, mai degrabă, din nevoia de „show off". Prin psihologizare înțelegem capacitatea literaturii de a urmări pocesele și imaginile mentale, contribuind la relevarea structurii individuale pe care se pliază citirorul, recunoscându-se ca într-o oglindă. Poate de aceea, neîncrezător, Milan Kundera problematiza, în „Cartea râsului şi a uitării": oare, însuși faptul de a scrie, de a reinventa, nu denotă un mare gol existenţial? Autorului i se pare că, există în dorinţa ardentă de a scrie o nevoie acoperirii unui neadevăr, a unei incapacități a trăirii momentului, și, astfel, pleda pentru mai degrabă pentru tăcere. Acea tăcere pe care şi Nichita Stănescu o declară de mai multe ori.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

„Descoperit“, recunoscut şi consolidat în spaţiul literar românesc, postmodernismul a dobândit o conotaţie axiologică pozitivă: ceea ce este identificat drept postmodern, în literatura română contemporană, este considerat automat „bun“, valoros ori, în orice caz, admirabil şi dezirabil, dată fiind „sincronicitatea“ – deşi relativ întârziată – pe care o manifestă în comparație cu literatura americană.

Și atunci putem oare considera generația optzecistă o etapă a clasicizării acestei perioade? Cam tot mai mulți autori ai generației anilor `80 o dovedesc. Asta mai ales datorită faptului că-n ultimii ani cultura poeților, de după 2000, a intrat într-un fel de stagnare intelectuală. Absența operelor noi, care să schimbe ceva, mai ales în registrul dramatic vorbește elocvent despre acest impas.

Tragismul, absurdul par a se disipa, o dată cu „modernitatea”. Cum ar putea fi altfel, dacă până și „istoricul” este pus sub semnul întrebării. O idee ce parcurge exegeza postmodernă în domeniu ne recomandă azi o nouă trăire, „trăirea fără anestezie”[10].

[10]Ruxandra Ivăncescu, O nouă viziune asupra prozei contemporane, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999, p. 107.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

MALE AND FEMALE PROTOTYPES IN ROMANIAN AND FRENCH FAIRY TALES

Maria Popa
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Fairy tale characters are generally universal, their names being the ones that set them apart and fix a character in a particular country. The hero in fairy tales is usually the younger son, the third of the brothers who is initially lacking particular traits, being weak and helpless. Its transformation is not pure coincidence, though. The idealization of the youngest son has a real base, identified in the patriarchal ordering. The eldest son becomes the head of the family after the father's death, and the youngest son becomes a victim, deprived of any rights. He becomes persecuted. The hero of the fairy tale is depicted in the real dimensions of fellow countrymen, he has no superhuman powers, but embodies the ideal of victory that should be on his side. Ileana Cosânzeana, Cinderella, the Beautiful female represents the correspondent of Prince Charming, his feminine ideal. The fairy tale heroine embodies the ideal of feminine beauty, being hardly accessible. The fairy tale character, generally speaking, is simplistic in appearance, but has the complexity and ambiguity created by our desires. The hero of the tale, as complex as we are, is subject to chance and ultimately experiences a fate similar to ours.

Keywords: **:** *characters, hero, heroine, Prince Charming, Ileana Cosânzeana, initiation*

Personajele basmului sunt, în general, universale, numele lor fiind cel care le diferențiază și fixează un personaj într-o anume țară. Eroul central al basmului este de regulă fiul cel mic, al treilea dintre frați care este la început lipsit de trăsături particulare, e slab și neajutorat, iar transformarea acestuia nu este o pură întâmplare. Se pune întrebarea de ce fiul cel mai mic este cel înzestrat cu acele trăsături care îl vor transforma în erou. Răspunsul este că idealizarea fiului cel mic are o bază reală, identificată în orânduirea patriarhală. Fiul cel mare devine capul familiei, în urma morții tatălui, iar fiul cel mic va deveni o victimă, lipsit de orice drepturi, devine un prigonit. Simpatia se îndreaptă spre mezin, basmul transformându-l în erou. Eroul basmului este înfățișat la dimensiunile reale ale pământenilor, el nu are puteri supraomenești, dar întruchipează idealul și victoria care trebuie să fie de partea lui. Făt-Frumos nu poate face aproape nimic singur, exceptând situațiile când el are puteri „magice", prin metamorfozare, dar și atunci este tot rezultatul acțiunii ajutoarelor. Eroul basmului are nevoie și de sfaturi, calul fiindu-i un ajutor de nădejde. În acest sens, ne întrebăm dacă eroul este un „neputincios" sau nu. În basm întâlnim un proces de demitizare, în care elementul fantastic se transformă în element de peotică, e de părere N. Roșianu. Eroul își pierde dimensiunile mitice. O altă explicație ar fi că eroul basmului, ca simplu pământean se află într-o permanentă inițiere.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

El rămâne om, așa cum a fost în timpul inițierii. Dacă era „năzdrăvan", nu ar mai fi avut nevoie de această inițiere. Apariția și devenirea eroului are legătură cu *stratul arhaic* al basmului, care se referă la obiceiuri, tradiții, rituri, reprezentări mitologice, cu *stratul intermediar*, privind formarea basmului ca gen distinct prin alcătuirea subiectelor și formarea eroilor și *stratul nou*, legat de realitățile noi care personifică forțe sociale. Eroul basmului este creat din „același material general-uman ca și ceilalți oameni."[1]

Eroii basmelor franceze, ale lui Charles Perrault, în special, apar frumoși, luminoși, îmbrăcați în aur și argint, prințesele având păr de aur. Întâmplările fericite se petrec în zone luminoase, Cenușăreasa apare la bal în toată strălucirea ei, Piele de măgar se înfățișează la curte în hainele cele mai alese. În opoziție, în zonele cele mai obscure se petrec nenorociri, Scufița roșie se întâlnește cu lupul în pădure, Degețel și frații lui se rătăcesc tot în pădure, Frumoasa din pădurea adormită este despărțită de cei vii prin interdicția „atât de mulți copaci, mari și mici, de tufișuri și de mărăcini, împletiți și înghesuiți, că nici om, nici fiară n-ar mai fi putut străbate prin ei."[2] Încăperea în care zac moarte nevestele lui Barbă-albastră este cufundată în obscuritate. Protagoniștii basmelor lui Perrault sunt regi, prinți, gentilomi sau oameni simpli din popor. Eroii pot fi grupați în două categorii: eroii *vinovați*, în care se încadrează : Scufița roșie, care e imprudentă și naivă, de aceea lupul o va mânca, soția lui Barbă-albastră care nu poate respecta interdicția din cauza curiozității, în Dorințe caraghioase, cei doi soți nu se pot bucura de darurile zeului pentru că răul se află în ei, sunt inconștienți și nesocotiți, nu știu să se bucure de ceea ce posedă, crezându-se nedreptățiți. Din categoria eroilor *nevinovați* face parte Frumoasa din pădurea adormită, Piele de măgar, Cenușăreasa și Degețel. Eroii lui Perrault au moravurile și vestimentația francezilor de la sfârșitul secolului al șaptesprezecelea, surorile lenețe sunt îmbrăcate ca niște doamne de la curte, castelul Frumoasei amintește de palatul de la Versailles, confortul și frumusețea casei lui Barbă-albastră exprimă fastul din casele seniorilor epocii.[3]

În centrul basmului românesc stă ipostaza juvenilă a omului, Făt-Frumos sau Ileana Cosânzeana. Numele eroului masculin are rezonanțe foarte vechi, uneori poate să primească și alte nume suplimentare cum ar fi: Ioniță Făt-Frumos, Ioviță Făt-Frumos sau determinante referitoare la originea sa: Făt-Frumos fiul oii, Făt-Frumos fiul iepii, Făt-Frumos cu părul de aur. În alte basme eroii principali au nume care trădează condiția lor umilă: Cenușotcă, Petru Cenușă, altele arată însușirile lor deosebite: Pipăruș Petru, Tei legănat, Viteazu de apă, Prâslea, Arap Alb. Când eroii sunt gemeni ei se numesc Siminoc și Busuioc, Busuios și Musuioc, Măr și Păr. Eroul poate să provină dintr-o familie modestă, iar când e fiu de împărat, e întotdeauna al treilea. Nașterea sa e adeasea miraculoasă și prezice însușirile extraordinare ale eroului. Acesta se distinge prin curaj, dragoste față de semenii săi și de animalele pe care le întâlnește.[4]

---

[1] Nicolae Roșianu, *Eseuri despre folclor*, Editura Univers, București, 1981, pp. 128-135.
[2]Charles Perrault, *Frumoasa din pădurea adormită*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 95.
[3]*Ibidem*, pp. XXXII-XXXV.
[4] Cf. Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc, Momente și sinteze*, vol. I, Editura Minerva, București, 1981, pp. 174-175.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Eroul basmului românesc este cel mai adesea Făt-Frumos, remarcă și Vorica Nișcov. Acesta este energic, activ și săvârșește uneori, de unul singur, toate isprăvile. În majoritatea cazurilor, însă, protagonistul este neajutorat și depinde de ajutoarele eficiente cărora le câștigă bunăvoința. Eroul se mai poate disimula strategic, derutându-i astfel pe antagoniști. Își ascunde istețimea, curajul sau strălucirea sub masca stupidității, a mișeliei sau a mizeriei. Eroul basmului e înzestrat cu calități deosebite. E temerar, sensibil, emotiv, plin de ingenuitate, sigur pe resursele minții sale.[5] Făt-Frumos se caractetizează prin vitejie, puritate morală, spirit justițiar, abnegație, forță fizică, ingeniozitate, pasiune, consecvență în iubire. Este supus diverselor încercări, depășind capacitatea omului normal.[6]

Protagonistul basmului este înzestrat cu o precocitate excepțională[7], chiar înainte de a se naște. El refuză să vină pe lume sau plânge în pântecele mamei, dacă nu i se promite ceea ce dorește. (P. Ispirescu, *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*) Făt-Frumos este expresia instinctului erotic, deoarece voinicul în curs de naștere se gândește la viitoarea soție. Voinicii cresc foarte repede, iar când împlinește patru zile, îl ajunge dorul de însurat. (Reteganul, *Urmă-galbină și Pipăruș Petru*) Intelectul eroilor nu este mai prejos decât fizicul lor. Pe copilul care ceruse tinerețe fără bătrânețe l-au dat părinții „pe la școli și filosofi, și toate învățăturile pe care alți copii le învăța într-un an, el le învăța într-o lună, astfel încât împăratul murea și învia de bucurie."[8] (Petre Ispirescu, *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*) Făt-Frumos este numele generic al eroului basmelor fantastice, întruchipând tinerețea, frumusețea, vitejia, noblețea, bunătatea. Numele personajului nu are analogii onomastice în alte limbi, este intraductibil. Adepții teoriei solare în mitologia românească (A. Marienescu, G. Coșbuc) au plecat de la etimologia cuvântului *făt* (lat. foetus „făt, copil, prunc"), în limba greacă *foton* care înseamnă „lumină", ajungând la Phaeton, fiul zeului Helios. „Făt- Frumos e tipul eroului solar, scrie G. Coșbuc, e Soarele care luptă cu întunericul, reprezentat prin nori (vaci, draci, turci, poteră), prin fulger (șarpe), prin noapte și iarnă."[9] Făt-Frumos se aseamănă cu eroii civilizatori și întemeietori cosmici, din vechile mitologii ale altor popoare: „Făt-Frumos este un Hercule al mitologiei poporului român."[10] El este considerat un „voinic plin de omenie, are păr de aur și trei rânduri de haine mândre: câmpul cu florile, cerul cu stelele și soarele în piept, luna în spate și doi luceferi în umeri"[11]

---

[5] Cf.Viorica Nișcov, *A fost de unde n-a fost (Basmul popular românesc),* Editura Humanitas, București, 1996. pp. 73-74.

[6] Cf.Victor Kernbach, *Dicţionar de mitologie generală*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989, p. 215.

[7] Cf. George Călinescu, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1965, pp. 191- 195.

[8] Petre Ispirescu, *Basme,* Editura Simplu, București, 2008, p. 26.

[9]Geoge Coșbuc, *Elementele literaturii poporale*, p. 123, *apud*, Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timişoara, 1994, p. 62.

[10]Gh. Ciaușanu, *Superstițiile poporului român*, p. 107, *apud*, Ivan Evseev, *ibidem.*

[11]Lazăr Şăineanu, *Basmele române în comparaţiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 35.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Romulus Vulcănescu propune pentru numele Făt-Frumos o explicație globală care se referă la conținutul mitic și expresia poetică a numelui, pornind de la basme mitice, colinde, imagologie și iconografie mitică. Natura solară a eroului basmelor noastre e subliniată de atributele sale de *musaget* (înconjurat de muze-șoimane). E considerat ca ipostază antropomorfică a Soarelui prin emblematica lui solară: calul năzdrăvan, paloșul de aur, fluierul vrăjit și șoimul. În basmele fantastice sau mitice nu se afirmă direct că Făt-Frumos este o ipostază a Soarelui, doar că personifică o făptură miraculoasă, cu puteri supranaturale, în luptă cu forțele răului, în căutarea idealului feminin de frumusețe și dragoste care este Ileana Cosânzeana.[12]

În basmele franceze, la Charles Perrault, eroul masculin va cunoaște mai multe ipostaze. Tânărul prinț din *Piele de măgar*, reprezintă discernământul și se află în antiteză cu Regele care reprezintă confuzia și lipsa măsurii. Prințul este prezentat venind de la vânătoare și vizitând menajeria unde locuiește și muncește Prințesa deghizată. Dragostea fulgerătoare care l-a cuprins pe prinț se transformă în boală, vindecată doar prin căsătorie.

Prințul din basmul *Frumoasa din Pădurea Adormită* nu face isprăvi de vitejie pentru a o întâlni pe prințesă, cum se întâmplă, adesea în basmele lui Perrault. Prințul este tânărul care așteaptă dragostea cu nerăbdare și înfrigurare. După moartea tatălui, devine rege și pleacă la război. Căsătoria și războiul îl maturizează și îl pregătește să domnească el însuși.[13]

Riquet cel Moțat este un alt fel de personaj decât cele întâlnite în celelalte basme. Este opusul prințului ideal. El este un personaj infernal, corpul său este diform, șchioapătă, se uită cruciș, iar porecla sa face trimitere la o pasăre (pupăza). Deși s-a născut într-un palat, el stăpânește un regat subteran, în pădure. Zâna bună prezentă la naștere îi dăruiește multă spiritualitate și farmec. Este numit Riquet cel Moțat datorită unui moț de păr, pe care îl are pe cap, încă de la naștere. Moțul de păr nu are în basm niciun rol funcțional. El simbolizează puterea sau bogăția, el își păstrează moțul pentru că e puternic, stăpân pe sine și în relații bune cu lumea subpământeană. Eroul are o viață dublă: pe de o parte este prințul foarte spiritual și fermecător în saloanele franțuzești, cel care se îndrăgostește de Prințesa frumoasă și proastă, doar privindu-i portretul, pe de altă parte el este prințul unui regat ascuns, subteran, aflat în pădure. Regatul subteran este un indiciu că în trecut acțiunea se petrecea în adâncul pământului și aduce în prim plan inițierile ce aveau loc în caverne și grote. Riquet ar fi inițiatorul acestor ritualuri. Eroul basmului nu are nicio putere magică, el este doar stăpânul și prietenul piticilor. Prințul este slujit de pitici veseli care vor oferi ospățul, în pădure „pe o cărare", unde este așezată o masă mare și lungă. Sfârșitul poveștii stă sub semnul miraculosului propriu-zis, care părea înlocuit cu „miraculosul filozofic", în opinia lui Marc Soriano. Riquet oferă o imagine „poznașă" a monstrului. El este un prinț cocoșat, fiind mai aproape de pitic decât de fiară. Când o întâlnește pe Prințesă în pădure, figura lui nu o sperie, așa cum s-ar fi întâmplat în fața unui monstru. El se poartă ca un om politicos, spiritual și galant. La a doua întâlnire el este frumos

[12]Cf.Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Editura Academiei RSR, București, 1987, pp. 386-390.

[13]Cf. Muguraș Constantinescu, *Poveștile lui Perrault. Discurs narativ și simbolistică*, Editura Universității Suceava, Suceava, 1997, pp. 160-166.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

îmbrăcat, ca un prinț gata de însurătoare, iar dragostea îl transformă. Riquet este un mediator între cele două stări: viața și moartea, mediatorul între lumea subterană și lumea terestră, între pădure și curte, natură și cultură.[14]
Prin acest personaj, imaginea consacrată prințul din povești, consideat idealul masculin, este inversată. Oglinda în care se privește acest personaj este una diformă. Prințul este fermecător, nu prin trăsăturile sale fizice, ci prin cele spirituale.

Ileana Cosânzeana este corespondentul feminin a lui Făt-Frumos, idealul feminin al acestuia. Ea e o zână, „o fecioară sapiențială, inițiată în magia binefăcătoare." E foarte frumoasă, reprezentând tipul amazonic, cu spirit independent și virtuți militare ale Amazoanelor[15], consideră V. Kernbach. Eroina basmelor întruchipează idealul frumuseții feminine, fiind foarte greu accesiblă. Ea e întotdeauna singură în familie, în majoritatea basmelor, nu se întâlnește nicio aluzie despre părinți și e împărătească sau crăiasă. Eroul râvnește la ea în vis sau în stadiul prenatal, când i se promite de soție. Locuința ei este peste mări și țări, într-un castel singuratic sau în vârful unui copac ceresc. În alte basme, eroina este o fată simplă, cuminte și harnică, persecutată de mama vitregă. În unele basme apare și un alt tip de eroină, fata războinică, atunci când tatăl nu are feciori. Cu ajutorul calului ea va trece toate probele, asemenea unui voinic, însă blestemul o va transforma în fecior, urmaș la tronul părintesc.[16] Fată de împărat, eroina primește „nume ornante, ușor legănate de rime și alternanțe eufonice", precum Ileana Cosânzeana, Lina Rujulina-floare din grădină, Chira-Chiralina, Rozuna-Doamna-florilor, Zâna-Dobrozâna. Eroina are o frumusețe strălucitoare, locuiește în lumea „de dincolo", „pe muntele de glajă", „în căsuța din vârful copacului cu crengile în cer" sau „în dafin." Viorica Nișcov consideră că erona basmului fantastic e pasivă, lipsită de consistență sufletească, simbolizând ideea de „frumusețe râvnită." Din această categorie fac excepție eroinele războinice, Cenușăreasa sau fata năzdrăvană.[17]

Ileana Cosânzeana e perechea lui Făt-Frumos, ipostaza antropomorfă a lunii, afirmă Romulus Vulcănescu. Numele are un caracter pleonastic, repetă și întărește ideea mitică. Ileana derivă din grecescul Ilia, sora Soarelui Ilios, primind sufixul –ana devine Ilia-ana, prin contragere Ileana. Mai provine și din latinescul Iana, sau Diana Iana, sora Soarelui la latini și zeița lunii. Cosânzeana derivă din termenul latin *consens* (sfătuitor, consilier divin), titlu dat zeilor din sfatul Olimpului, din care făcea parte și Diana. O altă etimologie este aceea că numele Ileana Cosânzena derivă din numele zânei Nehalennia, de origine greacă, semnificând femeia cea frumoasă.[18] O altă etimologie a numelui eroinei este stabilită de Lazăr Șăineanu, care afirmă că formele multiple ale numelui (Cosenzana, Cosînțana, Cosînțeana) dovedesc originea străină a cuvântului, care înseamnă „Ileana cu cosițele de aur", pentru prima parte a cuvântului, din slavul kosa „coamă". Apelativul „cu părul de aur" e un epitet familiar în mitologia greacă. La Homer, Kallypso și Circe se numesc „zânele cu frumoasele cosițe." Ileana Cosânzena

[14]*Ibidem*, pp. 184-187.
[15]Cf. Victor Kernbach, *op.cit.*, p. 296.
[16]Cf. Ovidiu Bîrlea, *op.cit.*, p. 177.
[17]Cf.Viorica Nișcov,*op. cit.*, pp. 74-75.
[18]Cf.Romulus Vulcănescu, *op.cit.*, p. 396.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

„corespunde cu Frumoasa-Pământului, din poveștile albaneze, cu Frumoasa-Locului sau Frumoasa-Lumei din basmele grecești și macedoromâne, cu zâna Ileana din poveștile maghiare, cu Fecioara cu părul de aur din basmele slavone și cu Frumoasa cu părul de aur din versiunile romanice."[19]

Prințesa din basmele franceze ale lui Charles Perrault apare în felurite ipostaze. În *Piele de măgar*, Prințesa este înzestrată cu foarte multe calități, depășind-o pe mama ei. Acest lucru provoacă dragostea nebună a tatălui, după moartea mamei. La sfatul nașei-zînă, ea se deghizează în pielea de măgar, această deghizare este sinonimă cu virtutea la care recurge și Cenușăreasa. Ea pendulează între două extreme: este prea frumoasă, prea atrăgătoare, la început, calitățile sale deosebite îl determină pe rege să vrea să o ia de nevastă, apoi urâțenia sa, aspectul ei respingător, este motivul pentru care nu este primită la lucru, nicăieri. Pielea de măgar simbolizează umilința, originea inferioară a eroinei, așa cum măgarul este simbolul ignoranței, pielea sa face trimitere la lipsa de experiență, la lipsa de cunoștințe. Ea părăsește casa părintească, funcția numită de Pprop „plecarea (eroul pleacă de acasă)", având semnificația nevoii eroinei de a deveni ea însăși. Ea se află între aparență și esență, aprența înseamnă urâțenie, murdărie, umilință, iar esența înseamnă frumusețe, îndrăzneală, prospețime. Are calități morale deosebite, ca modestia, înțelepciunea, îndrăzneala, frumusețea sufletească, puse în slujba binelui. La sfârșitul basmului ea devine simbolul personalității care și-a câștigat independența. Ea cunoaște jocul dintre aparență și esență, unde aparența înseamnă urâțenie, murdărie, umilință, iar esența este frumusețe, prospețime, măreție, îndrăzneală.[20] Eroinele Cenușăreasa și Piele de măgar sunt persecutate fie de pretențiile anormale ale tatălui, fie de răutatea mamei vitrege. Cenușăreasa îndeplinește cele mai umile munci, când le termină se așează în cenușă, lângă vatră. Piele de măgar este îmbrăcată într-o piele de măgar și înfățișarea ei dezgustă pe toată lumea.

Eroina basmelor lui Perrault numită Frumoasa,apare în basmul *Frumoasa din pădurea adormită*. Ea este un copil dorit de foarte mult timp, încă de la naștere fiind înzestrată cu cele mai mari calități. Viața ei este cunoscută de la naștere și până după căsătorie. La botez ea primește daruri bune , dar și un dar nefast, fiind osândită de zâna cea rea să moară la împlinirea vârstei de 16 ani, înțepată de un fus. Zâna cea bună, nu poate dezlega blestemul, dar îl ameliorează. Prințesa nu va muri, ci va cădea într-un somn adânc, ce va dura o sută de ani, iar un prinț o va trezi. Ca ființă adormită, prințesa exprimă senzualul, sublimul, umanul și divinul, ea seamănă cu un înger. După Bruno Bettelheim, Frumosa din pădurea adormită este la sfârșitul poveștii, „încarnarea feminității în toată perfecțiunea ei."[21](trad. noastră)

Cenușăreasa este simbolul mizeriei și al disprețului din partea surorilor. Ea este „de o blândețe și de o bunătate fără seamăn", asemenea mamei sale care fusese ființa cea mai bună de pe pământ.[22] Cenușăreasa este foarte frumoasă, chiar și în „hainele ei ponosite", ceea ce

[19] Cf. Lazăr Șăineanu, *op.cit.*, p.336.
[20]Cf. Muguraș Constantinescu, *op. cit.*, pp. 156-159.
[21]Bruno Bettelheim, *Psychanalyze des contes de fées*, Ed. Robert Laffont, Paris, 1976, p. 347.
[22]Charles Perrault, *op.cit.*, p. 131.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

atrage invidia și gelozia surorilor vitrege. Opoziția soră bună – soră rea se accentează de la începutul poveștii și se atenuează la sfârșit. Ea are de făcut treburile cele mai urâte din casă, pe care le face cu multă răbdare, tatăl ei nu o ocrotește deloc, fiind „sub papucul" celei de a doua neveste. Ea stă în cenușa vetrei, care i-a adus și numele de Cenușăreasa. Cenușa reprezintă și doliul, eroina fiind în doliu după mama ei. Povestea Cenușăresei este cea a trecerii de la „închiderea domestică", la palat, considerat un spațiu magic. Balul este un rit de trecere de la vârsta infantilă, la cea juvenilă.[23]

O altă eroină a basmelor lui Perrault, de această dată basme în versuri, este Grizelida, o păstoriță ce locuiește pe munte, în pădure, sub un acoperiș de ierburi și ferigă. Muntele ca simbol al verticalității, al ascensiunii, o transformă pe Grizelida într-o ființă regală, din punct de vedere moral. Drumul până la ea este greu, lung și inaccesibil. Muntele o protejează, o hrănește, ea se găsește în opoziție cu femeile de la oraș. Locul întâlnirii dintre Prinț și fată este pârâul, izvorul, un loc al întâlnirilor providențiale. Grizelda săvârșește un gest ritualic, acela de a-i da să bea apă Prințului, gest înțeles ca promisiune de fertilitate, apa fiind simbolul vieții și al ferilității. Vasul de lut, din care bea prințul se opune paharelor de cristal de la curte, remarcându-se aici opoziția pădure - oraș, natură - cultură. Întâlnirea dintre cei doi este pusă sub semnul providenței „din întâmplare, poate, ori fiindcă-i fu sortit."[24] Ea toarce pe malul apei, gest cu ecou mitic, fiind în așteptarea dragostei. Grizelida devine regină, printr-o ceremonie fastuoasă, în stilul lui Ludovic la XIV-lea. Prin hainele strălucitpare și bijuteriile prețioase, ea se transformă, se deghizează. Prințul o va supune la mai multe probe crude, de răbdare, prin răpirea copilei din brațele ei și alungarea de la palat. Acest fapt stă sub semnul unui ritual al drumului invers, spre origini, al despuierii. Ea se întoarce la coliba sărăcăcioasă, considerat loc al odihnei și al simplității. Ea este răbdătoare și constantă, înțeleaptă, a cunoscut maturizarea de la începutul vieții de femeie căsătorită. În final palatul nu mai este locul deghizării și al înșelăciunii, ci locul vieții adevărate, al vieții regale, de la curte.[25]

Eroii basmelor sunt considerați „forme care încearcă să se încarneze",dar ei sunt oameni în devenire și nu ființe limitate. Întrebarea despre esența ființei nu este rezervată personajului principal, ci se referă și la celelalte figuri, condamnate pe viitor în stagnare. Vrăjitoarea exprimă o concepție fioroasă a femeii, a mamei oedipiene, spun psihanaliștii, în timp ce prințesa e imaginea unei anume perfecțiuni feminine. Personajul basmului e simplist, în aparență, dar are complexitatea și ambiguitatea create de dorințele noastre. Simplitatea personajului, miraculosul cu care este înconjurat, fericirea care încununează aventurile sale sunt, de fapt o momeală. Eroul basmului, complex ca și noi, este supus hazardului și cunoaște, la final soarta asemănătoare nouă. El ne învață să luăm exemplul de a accepta ordinea lucrurilor.[26]

[23]Cf. Muguraș Constantinescu, *op. cit.*, p. 181.
[24]Charles Perrault, *op. cit.*, p. 16.
[25]Cf. Muguraș Constantinescu, *op. cit.*, p. 151-153.
[26]Cf. Christophe Carlier, *La clef des contes*, Edition Ellipses, Paris, 1998, pp. 61-67.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

BIBLIOGRAPHY:

Bîrlea, Ovidiu, *Folclorul românesc*, *Momente și sinteze*, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1981

Bettelheim, Bruno, *Psychanalyze des contes de fées*, Ed. Robert Laffont, Paris, 1976

Carlier, Christophe, *La clef des contes*, Edition Ellipses, Paris, 1998

Călinescu, G., *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1965

Constantinescu, Muguraș, *Poveștile lui Perrault. Discurs narativ si simbolistică*, Editura Universităţii Suceava, Suceava, 1997

Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timişoara, 1994

Ispirescu, Petre, *Basme,* Editura Simplu, București, 2008

Kernbach, Victor, *Dicţionar de mitologie generală*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989

Nișcov, Viorica, *A fost de unde n-a fost (Basmul popular românesc),* Editura Humanitas, Bucureşti, 1996

Perrault, Charles, *Frumoasa din pădurea adormită*, Editura pentru Literatură, București, 1968

Roșianu, Nicolae, *Eseuri despre folclor*, Editura Univers, București, 1981

Şăineanu, Lazăr, *Basmele române în comparaţiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978

Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Editura Academiei RSR, Bucureşti, 1987

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

REPRESENTATIONS OF EVIL IN ROMANIAN NOVELS ABOUT CHILDHOOD

Diana Radu (Tătăruș)
PhD Student,"Transilvania" University of Brașov

Abstract: The present paper focuses on the representation of evil in Romanian novels reflecting childhood. The article consists in five sections: Evil Beings, Contemporary Fears, Evil as Alterity/ Discrimination/ Abandon, Childhood and Cruelty, Conclusions. The idea I want to outline is that childhood, as depicted in literature, is not entirely kept safe from the negativity. Despite the fact that good memories and experiences seem to weight much more in this situation, there are various forms of the evil that penetrate the universe of childhood. More or less conventional, culturally inherited, (re)invented, influenced by the media or, on the contrary, marked by originality, the representation of evil is a commonplace in the literature about childhood and partly defines the image of the child itself.

Keywords: evil representation, universe of childhood, conventional, image of the child, imaginary

Modul în care copilăria își reprezintă răul are și el de-a face cu forța imaginarului și cu unele tipare prestabilite cultural. Pornind de la câteva exemple clasice din povești și legende (zmei, balauri, căpcăuni, lupul cel rău, Baba-Cloanța etc), ori de la figuri ale răului existente în fondul de tradiții autohton (Bau-Bau, Scaraoschi, Michiduță etc), despre care află de la cei mari, copiii își proiectează ființe ale răului, puternice și înspăimântătoare. Pe măsură ce ne apropiem de contemporaneitate, un factor care influențează aceste reprezentări este producția mass-media (filme, desene animate, jocuri electronice etc). De cele mai multe, ele sunt strict imaginare[1] sau, chiar dacă au corespondent fizic concret, se contaminează cu atribute născocite, întruchipând, practic personajele negative (re)inventate de copil. Acestea reprezintă adevărate autorități, întrucât, făcând parte din structura sa interioară și activând mecanismul fricii, devin modalități de cenzură și autocenzură. Specifică, mai degrabă, primei copilării, aceea a naivității absolute și a încrederii nelimitate în părinți, teama de aceste reprezentări este, de regulă, depășită sau supraviețuiește într-o variantă atenuată/ modificată, pe măsură ce spiritul rațional pune stăpânire pe copil. Ceea ce se observă la nivel literar, în cărțile analizate, este faptul că imaginile răului sunt în relație directă cu sentimentul de frică. Autorii evidențiază fenomenul de proiectare/hiperbolizare caracteristic, inducând prin exemplele lor ideea că aceste reprezentări sunt o constantă a copilăriei, dovedind, de fiecare dată, legătura strânsă dintre ele și imaginație.

1. *Ființe rele: Bau-Bau*

[1]Ceea ce pentru copil coincide cu existența în cel mai tare sens.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Această creatură învăluită în mister este o reprezentare comună a imaginarului românesc, reflectată și în plan literar. Originea sa este relativ incertă, situându-se în zona speculațiilor. Se pare, însă, că Bau-Bau (ca monstru antropomorfizat care îi înfricoșează pe cei mici) apare și la alte popoare sub denumiri diferite: Omul negru, Boogeyman, Omul cu sacul etc.[2] Dicționarele explicative și cele etnografice sunt sărace în informații despre Bau-Bau. Dex 2009 menționează la sensul acestui cuvânt doar „Personaj imaginar cu care se sperie copiii mici." Totodată, într-un articol care face trimitere la un dicționar etimologic din 1958, se sugerează că Bau-Bau provine de la interjecția *bau* de origine germană, rostită cu scopul de a speria pe cineva. În tradiția orală românească, Bau-Bau vine după copiii obraznici, fiind o făptură monstruoasă, rău-intenționată. Pentru că invocarea sa de către adulți nu vine să contureze și un portret al acestuia, Bau-Bau capătă tot atâtea înfățișări câți copii speriați, plasmuit în fel și chip în funcție de imaginația lor, relevant fiind aici fenomenul proiectării. Iată cum arată acest monstru pentru băieții din cartea copilăriei fraților Florian: „un om cu ochi fosforescenți care plutește într-un sac negru, invizibil, o bucată de întuneric mișcătoare"[3]. El apare în momente cruciale și trebuie înfruntat bărbătește, de pildă, când mama închide ușa, iar copilul aflat pe scara blocului este copleșit de frică, părându-i-se că balustrada e o „șopârlă verde", care urma să îl înghită. „Atunci am înțeles", spune băiatul, „ce înseamnă Bau-Bau": sentimentul de teamă absolută, supradimensionată de puterea imaginației, pe care Matei încearcă să o contracareze, făcând eforturi pentru ca șopârla să redevină din nou balustradă. Este o luptă pe care, pentru prima oară, o câștigă.

Diavoli deghizați

Imaginat în mod tradițional ca ființa încornorată, cu copite și coadă, diavolul este închipuit uneori sub formă alegorică, dat fiind faptul că spiritul malefic prin excelență poate lua orice formă și pătrunde în orice corp. Copilul din *Hronicul și cântecul vârstelor* (Lucian Blaga) îl identifică într-un cărăbuș. Experiența sa este una a spaimei, întrucât cărăbușul, capturat într-o cutie metalică, reușește inexplicabil să se elibereze, fapt care îi confirmă copilului caracterul demonic al insectei, mai ales când, după două ore de rugăciune, băiatul o redescoperă în părul său.

Interesantă este reprezentarea intermediată asupra diavolului pe care bunicul o transmite nepotului în miniromanul *Captiv în epoca de aur* (Călin Ciobotari). Dracul capătă aici niște determinări foarte concrete și totodată foarte vagi. „Rușii sunt dracu'! " Bătrânul îi explică băiatului „circuitul dracului în natură", astfel că acesta este peste tot: în balta din spatele casei, pe front, în lagăr, în Scânteia, și în aparatele de radio. Deși copilul este confuz, neavând cum să priceapă alegoriile, el are, totuși sentimentul puternic că bunicul nu îl minte. Deranjată de lipsa discreției bărbatului său și temându-se că disidența sa principială le-ar putea crea necazuri, bunica îi spune că dracul e chiar bunicu-său, însă copilul tinde să nu ia în serios cuvintele femeii, pentru că nu identifică la bătrân niciun semn demonic cu excepția fumului de țigară. De fapt, omul nu face altceva decât să își exprime față de nepot părerile anticomuniste, care nu se pot

[2] Conform https://ro.wikipedia.org/wiki/Boogeyman
[3] Filip și Matei Florian, *Băiuții*, ed. Polirom, Iași, 2012, p 76

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

verbaliza liber decât în intimitatea familială. Amuzant este momentul când, în virtutea tranzitivității matematice, după un raționament ale cărui premise sunt puse de bătrân, copilul ajunge la concluzia că dracul e chiar Ceaușescu: „Și dacă bunicul spunea că oamenii care vorbesc în aparat despre Ceaușescu vorbesc despre dracu', însemna că, negreșit, așa era. Și că, așadar, Ceaușescu era dracu'."[4] Împărtășindu-i acest triumf al gândirii, nepotul îl face să conștientizeze că jocul alegoric mersese prea departe pentru mintea curată a copilului și îl avertizează să nu mai zică nimănui concluzia sa, pentru a nu ajunge amândoi să fie închiși: „-Dacă mai spui cuiva asta, îl vedem amândoi pe dracu'! Eu la țuhaus, tu la Casa de Corecție."[5] Chiar dacă băiatul este prea mic să înțeleagă aluziile politice ale buniclui său, o idee cu care el rămâne este aceea că răul înțeles metaforic ca „dracu'" poate căpăta o multitudine de forme și variante. Cu alte cuvinte, nu e neapărat o ființă unitară, ci e mai degrabă un principiu omniprezent cu care trebuie să luptăm pe tot parcursul vieții.

Mamarea

Așa cum sugerează numele, Mamarea (Mamaia Floarea) este o bătrână care pare să o întrupeze pe Baba Cloanța din basme: este, de fapt o *mamaie rea*, femeie urâcioasă, care nu iubește copiii, fugărindu-i cu urzica atunci când aceștia încearcă să îi fure dudele păzite cu sfințenie pentru rachiu. Deși este sora bunicii Rădiței[6], Mamarea nu are nimic în comun cu firea rațională a surorii sale, fiind mai degrabă o făptură revolută, care trăiește într-o cocioabă fără curent electric și apă curentă. În jurul acestei figuri, copiii proiectează legende și ficțiuni livrești: cei mai mulți sunt convinși că este o vrăjitoare, care „a primit pensie de la diavol", iar percepția asupra înfățișării sale este hiperbolizată și contaminată cu reprezentări coșmarești: „mâini gălbui, creponate, străbătute de vinișoare de culoarea dudelor, cu ochii jucăuși între pleoape zbârcite, duhnind a tutun".[7] Ea devine, așadar, un personaj spectaculos pentru copii, inspirând frică și fascinație, prin latura sa ocultă. Este mai mult un construct ficțional care și-a găsit corespondentul și, cu siguranță, percepția asupra sa poate fi înțeleasă ca hibrid între imaginea unei simple bătrâne mizantroape și fantezia copiilor care caută în jur eroii și monștrii din povești.

2. Fobii contemporane : păianjeni, extratereștri, rechini

Am enunțat la începutul acestei text că reprezentările răului au directă legătură cu sentimentele de frică. Fricile sunt uneori greu de înțeles în mod rațional și pot fi mai mult sau mai puțin întemeiate. Fricile nejustificate, numite generic fobii, se explică ocazional prin prisma unor experiențe petrecute în copilărie. În această categorie intră, de pildă, frica de injecție a copilului Mircea (din romanul *Noapte bună, copii!* de Radu Pavel Gheo), pe care simpla vedere a veterinarului îl inspăimânta, pe baza unei experiențe anterioare, când acesta îi administrase vaccinul antitetanos. Naratoarea *Exuviilor* inventariază și ea fricile copilărești: teama „de fantome, de vampiri, de noapte, de dracu' și de Dumnezeu, frica de moarte" (…) „de profesori(…) de propria ta imaginație, de ceea ce vine dinăuntrul tău, de coșmarurile pe care le

[4] Călin Ciobotari, *Captiv în epoca de aur*, ed. Ideea Europeană, 2010, p 71
[5] Idem 129
[6] Personajul principal al romanului lui Dan Lungu, *Fetița care se juca de-a Dumnezeu*, ed. Polirom, 2014,
[7] Idem 7, p 116

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

produci chiar tu, fără să vrei". [8] În nuvela *Nostalgia* (din ciclul cu același nume) Mircea Cărtărescu tematizează, de pildă, arahnofobia. Fetița este îngrozită de mulțimea paianjenilor din toaleta aflată în curtea mătușii Aura. Insectele devin întruchiparea totală a răului, înfățișarea lor luând proporții gigantizate. Astfel, ea nu are curajul să intre acolo decât înarmată cu un cuțit de bucătărie. Senzațiile se combină: de la frică paralizantă, la fascinație și satisfacție, când reușește să-i nimicească. Este cumva și o testare a limitelor, în acest spațiu claustral al cabinei de lemn. Fetița înfruntă marea provocare, dar nu scapă de teamă, căci aceasta o urmărește în tenebrele nopții, când se simte urmărită și atacată de insectele dezgustătoare.

O observație în legătură cu variațiile asupra reprezentărilor răului este aceea că, în romanele recente, sesizăm o modificare a imaginarului copilăriei sub impactul producției mass-media. Ce înseamnă răul pentru copilul Luca din romanul *Cum mi-am petrecut vacanța de vară,* scris de T.O Bobe? Este un melanj între reprezentările popular orale, livrești și cele promovate de știrile tv sau de filmele holiwoodiene: băiatul se crede urmărit de țigani, pirați, teroriști și extratereștri, fiind victima unei conspirații mondiale. Un exemplu asemănător întâlnim în romanul *Tinerețile lui Daniel Abagiul* (2012), în care Dănuț, șocat de faimosul film *Fălci,* dezvoltă o frică teribilă de rechini, care îl va urmări o lungă perioadă. Ori de câte ori se duce la mare cu familia, această spaimă se manifestă, atunci când apa nu e suficient de străvezie. Evocându-și frica la maturitate, va fi de părere că, în realitate, nu era decât o expresie a temerii față de necunoscutul pe care marea îl ascunde. O idee apropiată de frica de necunoscut și de presupunerea prezenței răului este sugerată de tematizarea întunericului. În același roman, personajul principal își amintește cum, urcând scara întunecoasă până la etajul 4, trăia sentimentul de teamă, provocat de „etajele rele".

O ultimă observație este modul de propagare a influențelor în ceea ce privește percepția asupra răului. Copiii se tem uneori de anumite lucruri, doar pentru că așa au auzit de la alți copii sau adulți. Frica de ambulanța care răpea copii, (amintită în romanul *Noapte bună, copii!* de Radu Pavel Gheo) face parte din această categorie. La fel ca dorința mimetică[9] și frica poate fi mimetică și reprezentarea despre rău devine una *de împrumut*.

3. Alte forme ale răului: alteritatea, discriminarea, abandonul, plecarea ca rău necesar

Răul poate îmbrăca uneori pentru copil forma alterității agresive sau constrângătoare; ființe autoritare, care-i limitează libertatea sau cu care intră în concurență, fiind nevoit să se confrunte într-o activitate care nu mai are de-a face cu jocul de agon, ci cu o realitate competitivă dură. Privite în mod ancestral, aceste experiențe nu sunt decât niște praguri, „rituri de trecere"[10] contemporane, primi pași spre maturizare, implicând, inevitabil, suferință și dobândirea unor calități *necesare* supraviețuirii și integrării sociale.

Când devine alteritatea o formă a răului? Când copilul este tratat cu ostilitate; în familie, în grupul de prieteni sau mai cu seamă, atunci când se simte exclus, lumea împotrivindu-i-se.

[8] Simona Popescu, *Exuvii*, ed. Polirom, 2011, p 48
[9] Concept girardian
[10] Arnold van Gennep, *Riturile de trecere*, Polirom, Iași, 1996

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

În romanul *Moromeții*, de pildă, mezinul este mai tot timpul repezit de frați și părinți, ajungând să vadă în aceștia (cu excepția mamei) ființe răuvoitoare. Romanul tinerei autoare Ana Maria Sandu (*Fata din casa vagon*) ilustrează o situație în care alteritatea rea ia forma maternității care își respinge una dintre fiice, pentru că aceasta îi amintea de soț. Un alt exemplu am regăsit la personajul Florinei Ilis din romanul *Cruciada copiilor*. Calman este copilul străzii, pentru care toți ceilalți devin inamici. Restul vagabonzilor nu sunt văzuți ca niște victime, ci ca niște ființe periculoase în raport cu care trebuie să își afirme periodic puterea, pentru a supraviețui în canale și pe străzi.

O situație recurentă este aceea a copilului discriminat după diferite criterii, transformat în „țap ispășitor" cu „însemne victimare"[11]. Pornind de la studiul girardian, am regăsit numeroase tipologii: ostilitate generată de considerente fizice: ochelaristul[12], grasul[13], rahiticul[14]. Uneori, simpla asemănare cu o persoană este suficientă pentru a determina o reacție de respingere (Ileana- *Fata din casa vagon*). Criteriul fizic nu este unicul care anunță excluderea. Poate fi vorba, asemănător cu funcțiile basmului identificate de Propp, de o lipsă în plan afectiv: divorțul părinților[15], mama plecată la muncă în străinătate[16] sau lipsa totală a familiei (orfanul)[17]. În unele cazuri, diferența specifică este un aspect pasibil de a stârni invidia: sensibilitatea artistică sau imaginația debordantă (Mendebilul[18], Horia[19]), frumusețea fizică (adolescenta Leontina- *Pupa russa*), posibilitățile materiale (Luca- *Cum mi-am petrecut vacanța de vară*) etc. De aici decurge un întreg tratament discriminatoriu: poreclirea, excluderea inițială/ totală din grup, etichetarea ca tocilar, ironiile, glumele și farsele sau pura manifestare resentimetară. Cu puțin noroc, discriminarea se poate converti, devenind așa-numita discriminare pozitivă sau tratament preferențial. Diferența specifică cucerește încetul cu încetul grupul, care devine un admirator fervent al membrului atipic, acceptându-l și chiar transformându-l în lider. Așa se întâmplă cu Mendebilul și cu Horia (într-o oarecare măsură), care, la un nivel simplificat, parcurg drumul schițat de Rene Girard. Acești mici „țapi ispășitori", diferiți de ceilalți băieți, atrag inițial invidia/ respingerea și violența grupului (manifestată mai mult sau mai puțin practic), dar mai pe urmă, după ce vor fi îndurat mânia

[11] Rene Girard, *Țapul ispășitor*, Ed. Nemira, București, 2010
[12] Personajul narator din *Jurnalul adolescentului miop* de Mircea Eliade sau din nuvela *Vara libelulei* inclusă în *Aripa grifonului* de Alexandru Vlad
[13] Copilul din romanul *Tinerețile lui Daniel Abagiul* de Cezar Paul-Bădescu
[14] Personajul poreclit Mendebilul din *Nostalgia* sau Ghighi, copilul din romanul *Drumul ascuns* de Hortensia Papadat-Bengescu
[15]Emi, copila din romanul *Intrarea soarelui* al Ceciliei Ștefănescu, este privită cu ochi răi de părinții lui Sal, deoarece are o familie dezorganizată, fiind crescută doar de mamă
[16] În romanul *Fetița care se juca de-a Dumnezeu* deDan Lungu, Rădița este invidiată la școală și etichetată drept înfumurată. Colegii o jignesc spunând că mama ei este servitoare în străinătate și fac aluzii din care reies că femeia ar câștiga banii din lucruri indecente/ necinstite („cine știe ce face pentru bani").
[17]*Cruciada copiilor*, Florina Ilis
[18] Personaj din *Nostalgia* de Mircea Cărtărescu
[19] Personaj din *Vara libelulei*, nuvelă din *Aripa grifonului* de Alexandru Vlad

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

celorlați sau vorbele defăimătoare (Horea este numit „mincinos incorigibil"), devin de-a dreptul idolii găștii, ocupând o poziție privilegiată.

Una din formele supreme ale răului are legătură cu distrugerea echilibrului copilului prin mutare/ plecare. Este, adesea, tematizată, accentuându-se ideea de ruptură resimțită extrem de dureros și nemulțumitor, în ciuda compensațiilor. Plecarea de acasă este motivată de chestiuni serioase și obiective, de cele mai multe ori rămânând opace înțelegerii copiilor. În cazurile mai fericite, părăsirea locurilor natale are loc împreună cu familia sau cu o parte a ei, în altele, cel care pleacă este doar copilul. Cu mici excepții, copiii ilustrați în romanele analizate percep separarea ca pe un eveniment profund negativ și o iau ca pe o pedeapsă personală. În cărțile sale despre copilărie, Paul Goma, de pildă, insistă pe suferința produsă prin plecarea din satul natal, Mana, fugind din calea războiului. Băiatul va trăi în permanență cu regretul părăsirii casei părintești, a singurului loc care însemna pentru el „acasa" și va evoca ori de cîte ori va avea ocazia, imaginea acelei gospodării basarabene, fără termen de comparație.

Plecarea de acasă are alteori ca motivație necesitatea urmării studiilor. În *Amintiri din copilărie*, Nică este devastat de dorința mamei de a-l trimite la Socola, să continue școala. De altfel, încearcă o renegociere a deciziei femeii, invocând exemplele altor băieți din sat care, deși nu au mers la școală, „tot mănâncă pâine pe lângă părinții lor". Nică se folosește, așadar, de orice mijloc pentru a opri plecarea, dar nici plânsetele, nici îmbufnarea nu-i ajută la nimic, fiind nevoit, în cele din urmă, să facă pe plac părinților săi, nu înainte de a-și lua rămas-bun de la satul cel drag, trecând în revistă (într-un fel de elogiu interior) clipele fericite și oamenii apropiați, frumusețile locurilor și ale obiceiurilor humulești. Înarmat cu acest arsenal de amintiri pozitive, băiatul va fi gata să facă față provocărilor, ba chiar va putea să se bucure de experiențele noi.

Un tip aparte de separare prin mutare se petrece atunci când sunt despărțiți doi prieteni. Unul dintre ei se mută cu familia, din rațiuni financiare sau pentru un confort sporit. În această situație, plecarea coincide cu destrămarea unei prietenii sau chiar a unei iubiri. Copiii nu pot înțelege criteriile obiective care au avut ca rezultat decizia mutării. În momentul cu pricina, totul se transformă în ura față de adulții care le-au ruinat relația. Așa se întâmplă în nuvela *Primul amor* din ciclul *Supraviețuiri I* de Radu Cosașu. În vârstă de 10 ani, Ben o iubește pe Angelica, vecina lui. Cei doi trăiesc o poveste extrem de tandră care începe cu un sărut nevinovat, continuând cu o plimbare clandestină, împărțirea unei înghețate și ținutul de mână. Ben simte că s-a îndrăgostit, însă, la scurt timp, tatăl Angelicăi moare și mama acesteia hotărăște să se mute împreună cu fata în provincie. Departe de a pricepe motivul real al mutării (dificultățile financiare), copilul își îndreaptă ura către adulții pe care îi învinuiește că l-au separat de iubita lui. La perspectiva Angelicăi nu avem acces, dar pentru micul Ben, mutarea fetei este, la acea vârstă, cel mai rău lucru care i se întâmplă. Într-un mod asemănător pățesc Sal și Emilia, copiii din romanul Ceciliei Ștefănescu (*Intrarea soarelui*). Părinții lui Sal hotărăsc să se mute într-un apartament mai mare, punând capăt relației speciale a fiului lor cu Emi. Cei doi fac tot posibilul să nu fie separați, fiind capabili chiar să fugă împreună, dar în cele din urmă, după ce sunt găsiți, nu se mai pot împotrivi dorinței adulților.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

În seria *plecărilor rele* includem și abandonul matern sau patern, de asemenea tematizat în unele cărți despre copilărie.[20] Fără să devină punctul central al existenței copiilor, această lipsă va proiecta în permanență o umbră de tristețe, mai mult sau mai puțin declarată. Este adevărat că jocurile, școala, socializarea, fantezia fac posibilă trăirea plenară a bucuriei intrinseci perioadei, dar la fel de adevărat este că plecarea unuia dintre părinți - considerentele obiective fiind aproape invariabil irelevante pentru cei mici- este percepută ca un mare rău al existenței lor, ca o privare de ceva ce li se cuvine.

4. *Copilărie și cruzime. Copilăria între inocență și perversitate*

Nu de puține ori, în artă, dar nu numai, imaginea copilăriei inocente este răsturnată și înlocuită prin diferite forme de cruzime.[21] Așadar, reprezentarea romantică a purității își găsește simultan o contrareprezentare. Copilul nu este văzut ca exclusiv bun și nevinovat, el se poate dovedi extrem de intuitiv și înșelător pentru atingerea scopurilor sale, practicând cu succes șantajul emoțional sau farsele și fiind capabil să provoace în mod voluntar suferință altor copii, animalelor sau adulților. În această ipostază, nu se mai caracterizează prin vulnerabilitate, ci mai degrabă prin putere, dovedindu-se apt de manipulare. Cu timpul, și această a doua reprezentare s-a convențională, așa încât surprinderea nu e majoră, în cazul unor astfel de manifestări.[22] Evident, gradul de violență și sensibilitate, precum și percepția asupra cruzimii diferă de la caz la caz, ceea ce sporește relativitatea noțiunii în discuție. Există, însă, locuri comune asociate cruzimii copiilor, cele mai frecvente fiind legate de torturarea unor ființe vulnerabile (alți copii sau animale), bătăile între frați, stategii de manipulare prin mimarea suferinței și a fragilității, invocarea nevinovăției după o faptă de cruzime etc. Ceea ce se subliniază prin aceste moduri de a acționa se referă la capacitatea de disimulare a copiilor, dar și o propensiune a ființei umane spre violență, care are, probabil, explicație antropologică și psihologică.

În privința reprezentărilor cruzimii în proza românească, în speță în romane, am constatat că acestea sunt o constantă în redarea universului copilăriei. De fapt, tocmai coexistența bucuriei și durerii, a tandreții și cruzimii oferă autenticitate unei copilării romanțate. Este greu de crezut că, în realitate, lucrurile pot urma un traseu monoplan. Pe de o parte, sunt copiii capabili de cruzime în diferite grade, cu diverse sentimente de vinovăție după săvârșirea faptelor, iar pe de altă parte, sunt copiii care asistă la ele pasiv sau ca victime, aceștia fiind și cei mai afectați emoțional. Cărțile analizate înfățișează copii sensibili și insensibili, teribiliști și însetați de senzațional sau pentru care valorile grupului contează mai mult decât principiile individuale („desenzibilizare prin contagiune”[23]).

---

[20] *Băiuții* de Filip și Matei Florian, *Fetița care se juca de-a Dumnezeu* de Dan Lungu

[21] Un roman celebru din literatura universală pentru susținerea acestei idei este *Împăratul muștelor* de William Golding

[22] În cartea sa despre impactul negativ al mass-media asupra copilăriei (*After the death of Childhood*), David Buckingham invocă șocul resimțit de națiunea britanică în 1993, când James Bulger în vârstă de doi ani este ucis de alți doi minori în vârstă de 10 ani. Astfel de evenimente produc o reconsiderare a conceptului de copilărie în ambele direcții (pozitivă și negativă).

[23] Expresia îmi aparține

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Motivațiile actelor de cruzime pot fi diverse, de la dorința de răzbunare, la pura plăcere (aici vorbim de un spirit malefic), atitudine competitivă, dorința de a etala putere în grup/ de a fi acceptat, modul de a face față unei traume afective ș.a.m.d.

Un tip recurent de violență/ cruzime este întâlnită între frați. Ea apare tematizată de Simona Popescu în *Exuvii*: „a fost o vreme când mă băteam în fiecare zi cu fratele meu mai mic".[24] Deranjată de jignirile frățiorului („simoouna e ooo prroaaaassstăăăăeee") și de prea multă plictiseală în zilele urâte, cînd nu se puteau juca afară, naratoarea recunoaște: „îmi venea să-l plesnesc, să-l bumbăcesc, să-l sugrum." Apoi, spune ea, „începea demența, ochii ne sticleau, (…) eram împăiați de ură, (…) deveneam brusc șoarecele și pisica".[25] Cei doi „cocoși împintenați" încep invariabil „o bătaie surdă, cu icnete", cu lovituri zdravene, pumni și părulei. În cele din urmă, sora cea mare învinge și câștigă o atitudine servilă din partea fratelui, urmată de o dulce împăcare în care amândoi plâng și se îmbrățișează. Dacă bătăile fraterne se sfârșesc cel mai adesea cu o împăcare, nu același lucru se poate spune despre bătăile/ confruntările dintre copii, în general. Acestea pot fi cauzate de serioase dușmănii și certuri. Tot în *Exuvii*, naratoarea prezintă diversitatea acestor acte de violență: de la cuvinte pline de venin și jigniri, amenințări, până la părulei, lovituri în stomac și încleștări feroce.

O experiență similară are și naratorul „*captiv în Epoca de Aur"*, care își amintește bătăile de la școală. Când învățătoarea îi scotea la iarbă verde, se întâlneau cu cei de la spitalul de boli psihice pe care îi băteau, mirându-se de sunetele lor ciudate și înspăimântătoare. Manifestările grupului erau, cum le numește vocea matură, „de o agresivitate suspect de mare pe acele vremuri. Ne băteam între noi, organizam bătăi cu alte clase-trib, îi băteam pe cei de la Casa de Copii, ei ne băteau pe noi, băteam fetele, apoi luam bătaie de la învățătoare." [26] Acesta era „circuitul bătăii în natură".[27] Impresia pe care o creează asupra tipului de comportament evidențiat este că intra într-un firesc al lucrurilor, toți sufereau din pricina lui, însă nimeni nu era serios afectat. Violența fizică făcea parte din felul lor „normal" de a relaționa.

Până aici, exemplele alese nu au atins în vreun fel regimul traumei. Ținând cont de ele, s-ar părea că, în genere, cruzimea este un element existențial căruia copiii învață să îi facă față și și-o apropriază din când în când în scopuri precise. Există, totuși, în funcție de gradul de sensibilitate, situații în care manifestările violente nu pot fi tolerate și lasă urme adînci. La îndemână este experiența unui personaj pe nume Pavel, din romanul *Cruciada copiilor*. Acesta își amintește cu tristețe câteva detalii dureroase ale copilăriei sale, petrecute într-o „colonie cu terenuri improvizate pe peisajul industrial socialist, în care lua ființă din nimic un univers fără hotare între viață și moarte, între frică și curaj, între dragoste și ură, între milă și cruzime."[28] O imagine care îl bântuie la maturitate este aceea a „torțelor vii din pui de pisică" pe care băieții le aruncau, dar și agresivitatea jocurilor de inițiere ale găștii. Avem de-a face acum cu un copil

[24] Simona Popescu, *Exuvii*, ed. Polirom, 2011, p 51
[25] Idem 26, p 145
[26] Călin Ciobotari, *Captiv în Epoca de Aur*, ed. Ideea Europeană, 2010, p 104
[27] Licență poetică a autorului; pastișarea expresiei din biologie „circuitul apei în natură"
[28] Florina Ilis, *Cruciada copiilor*, ed. Polirom, 2011, p 357

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

care pare să nu se poată adapta modului general de acțiune al grupului și se delimitează de cei capabili să se comporte atât de violent, fiind vădit afectat.

Alteori, maliţiozitatea este practicată pentru purul divertisment. În romanul *Orbitor*, copilul Mircea este torturat de două fetițe, într-o perioadă de convalescență spitalicească. Carla și Bambina sunt în stare să îl chinuie, excluzându-l din joaca lor sau înmuindu-i periuța de dinți în oliță. Bambina se comportă neîndurător chiar și cu păpușile, pe care le leagă la ochi și le străpunge cu așchii. Surprinzătoare, însă, este percepția subiectivă asupra cruzimii. De exemplu, același Mircea este amuzat de modul în care o găină decapitată sare prin ogradă „stropind cu sânge iarba ca dintr-o arteziană". Lipsește aici acea compasiune- empatie la care ne-am fi asteptat și care se manifestă din plin la un alt băiețel (Dănuț, din romanul lui Cezar Paul Bădescu- *Tinerețile lui Daniel Abagiul*). Acesta se atașează nespus de mult de fiecare dată când, primind o găină vie de la țară, înainte să o sacrifice, o ține câteva zile în vană.

O ultimă formă de manifestare a cruzimii la care vom face referire este cea proiectată. Un copil care nu e realmente capabil să se poarte violent, creează în imaginar scenarii agresive. Cu aceste surogate compensează pornirile sale cenzurate prin educație sau prin pura sa fragilitate. Așa face personajul Luca, din romanul *Cum mi-am petrecut vacanța de vară* (T.O.Bobe). În compunerea sa, băiețelul trasează destine tragice persoanelor antipatice din viața lui. Astfel, verișoara Kitty cade într-un cazan cu smoală, bunica cicălitoare moare și ea într-un mod lipsit de demnitate, în principiu răzbunările lui Luca mutându-se cu totul în plan ficțional. Cruzimile proiectate de el au ceva din senzaționismul cinematografic, exemplar fiind episodul evocat cu bucătăreasa canibală, care gătea copiii răpiți.

Chiar dacă par a fi nelipsite din cărțile despre copilărie ale autorilor români, faptele de cruzime tematizate nu ating adesea zona traumei sau a patologicului. „Micile cruzimi" să le zicem sunt cele pe care autorii au curajul să le etaleze, probabil și pentru gradul lor de generalitate, fiind capabile să asigure chiar o comunicare intergenerațională. Tindem să credem că adevăratele experiențe dure ale copilăriei nu sunt, de obicei, tematizate ca atare, ci mai degrabă sublimate într-o ficțiune complexă, ce depășește universul copilăriei, în conflicte susținute de personaje mature. Cruzimea „practicată" este un aspect al copilăriei și ar fi fals să nu recunoaștem acest lucru, însă ea reprezintă pentru acest stadiu mai mult un exercițiu și o experiență de învățare, de testare a propriilor limite și sensibilități, de depășire a unor praguri, de impunere a autorității etc. Ea poate fi o armă a copilului, tocmai prin prisma toleranței pe care adulții i-o acordă, pe seama lipsei de discernământ. Cert este că, așa cum apare în cărțile analizate, copilul român, indiferent dacă are sau nu la bază un eu biografic, este unul mai mult fericit decât trist (în ciuda agresivităților la care e supus), cel mai adesea adaptabil și reactiv, care se ridică repede și se scutură de praf după ce i-a pus cineva piedică, ceea ce nu înseamnă că ar fi lipsit de sensibilitate, ci mai degrabă că nu e un copil răsfățat și dădăcit la fiecare lacrimă, conturând prin felul său de a fi și un mod de creștere românesc, care în prezent începe să piardă teren în favoarea noilor modele promovate în câmpul culturii globale.[29] În ceea ce privește

[29] Modul actual promovat de a crește copiii (*parenting*) pune accent pe libertatea copilului de a acționa, pe atenția sporită la nevoile sale afective, limitând la minim autoritatea adulților.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

capacitatea copiilor de a acționa violent, corpusul ne-a condus la distingerea mai multor nuanțe: cruzime motivată de o experiență personală dureroasă, de ambiția de lider, de energia grupului, de curiozitate, de gelozie, de instinctul de posesie, de dorința de a epata/ de a câștiga admiratori, din spiritul răzbunător etc, niciuna dintre acestea nedepășind ceea ce am putea numi, din perspectivă autohtonă, o copilărie „normală".

5. Concluzii

Ideile expuse în acest articol subliniază varietatea sub care elementele negativității interacționează cu universul copilăriei, în modul înfățișat de romanele românești moderne și contemporane. Într-o încercare de sistematizare am grupat reprezentările răului întâlnite pe categorii, având în vedere criteriul recurenței. Astfel, am observat că universul copilăriei este populat de ființe bune și *ființe rele*. Chiar dacă sunt pur și simplu oamenii din jur sau niște creaturi mitic-fantastice, asupra lor se manifestă puternic fenomenul de proiectare/ hiperbolizare. Modul în care sunt reprezentate se articulează în jurul a trei variabile: imaginea culturală moștenită prin tradiția orală sau scrisă, imaginația individuală și, mai târziu, influența imaginii video-tv, care pare a sărăci și convenționaliza reprezentările. În continuare, am abordat tematizarea fricilor copilăriei, considerând că acestea au directă legătură cu imaginea răului. Am constatat o frecvență a temerilor *clasice* (întuneric, vise urâte, ființe rău-intenționate), dar și fobii contemporane (frica de paianjeni, de rechini, de extratereștri etc). Formele abstracte mai complexe prin eterogenitatea lor le-am grupat sub termenii directori: alteritate, discriminare, separare (abandon, plecare, excludere), discutând pe baza exemplelor din romane cum ajung aceste fenomene să fie înscrise de copii în categoria *răului*. În fine, ultima parte a articolului abordează legătura dintre copilărie și cruzime (trăită vs. practicată), problema empatiei, a sensibilității și a abuzului, așa cum sunt transpuse în plan literar. Observațiile desprinse dovedesc că, în mare măsură, prezența răului și conștientizarea sa ca atare de către copii au un rol formator în sfera morală. De asemenea, confruntarea cu diversele sale forme conferă autenticitate copilăriilor create de scriitori, dată fiind universalitatea acestor experiențe. Deși nu este neapărat în prim planul imaginarului copilăriei, răul nu poate fi nici total absent din el, ba chiar își cere dreptul în economia ficțională. În acest sens, nu putem încheia capitolul fără a face referire la eseul lui Bataille- *Literatura și răul*, care afirmă intercondiționarea celor două și totodată dubla propensiune a ființei umane „spre Dumnezeu și spre Satana". Sub o formă asemănătoare, referindu-se, de astă dată, la copilărie, un personaj al lui Mario Vargas Llosa se întreabă: „era oare copilăria un amalgam de viciu și virtute, de sfințenie și păcat?"[30]

BIBLIOGRAPHY:

Bataille, George, *Literatura și răul*, Editura Rao, București, 2008
Bobe, T.O, *Cum mi-am petrecut vacanța de vară*, Editura Polirom, Iași, 2004

[30] Mario Vargas Llosa, *Elogiul mamei vitrege*, ed Humanitas, București, 2011, p 56

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Blaga, Lucian, *Hronicul și cântecul vârselor*, ed. Hyperion, Chișinău, 1993
Cărtărescu, Mircea, *Nostalgia*, Editura Humanitas, București, 2013
Cosașu Radu, *Supraviețuiri*, I, Editura Cartea Românească, 1973
Crăciun, Gheorghe, *Pupa Russa,* Editura Art, București, 2013
Ciobotari, Călin, *Captiv în epoca de aur*, ed. Ideea Europeană, 2010
Florian, Filip și Matei, *Băiuțeii*, ed. Polirom, Iași, 2012
Girard, Rene, *Țapul ispășitor*, Ed. Nemira, București, 2010
Ilis, Florina, *Cruciada copiilor*, ed. Polirom, 2011
Lungu, Dan, *Fetița care se juca de-a Dumnezeu*, ed. Polirom, 2014
Paul-Bădescu, Cezar, *Tinerețile lui Daniel Abagiul*, Editura Polirom, 2012
Pavel-Gheo, Radu, *Noapte bună copii*, Editura Polirom, 2010
Popescu, Simona, *Exuvii,* ed. Polirom, 2011
Sandu, Ana Maria, *Fata din casa vagon*, Editura Polirom, Iași, 2006
Ștefănescu, Cecilia, *Intrarea soarelui*, Editura Polirom, Iași, 2008
Vlad, Alexandru, *Aripa grifonului*, Editura Cartea Românească, 1980
Van Gennep, Arnold *Riturile de trecere*, Polirom, Iaşi, 1996

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

LONDON – BUCHAREST: INTERNATIONAL WRITERS AND THEIR CULTURAL HERITAGE (HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU AND VIRGINIA WOOLF – A CASE STUDY)

Laura Maria Iancu
PhD, "Vasile Goldiş" University of Arad, Satu Mare Branch

Abstract:Urban writers, Hortensia Papadat-Bengescu and Virginia Woolf have painted a colorful urban universe that they used to be in love with, about which they chose to write in most of their work and which fascinated them throughout their lives, calling for an admirable painting technique, demonstrating impressionist ties. Her entire life, Hortensia Papadat-Bengescu dreamt about this urban universe of the Living City (in Romanian language: Cetatea Vie), where she finally settled after too long regional intermittences that marked her biography. Although born in London, where she lived nearly her entire life, Virginia Woolf chose the alternative of regularly living outside London (Richmond, Rodmell), from where she would often gladly come back to the City every time. It is London with all its life that made Virginia Woolf continue to write throughout her uneasy but stunning literary struggle.

Keywords: painting technique, urban writers, urban universe, Living City, impressionism.

Scriitoare citadine, Hortensia Papadat-Bengescu şi Virginia Woolf au pictat în culori vii universul urban de care au fost îndrăgostite, despre care au ales să scrie în majoritatea operei şi care le-a fascinat de-a lungul întregii vieţi, făcând apel la o admirabilă tehnică picturală, cel mai adesea utilizând tente şi tehnici impresioniste. Hortensia Papadat-Bengescu a visat întreaga sa viaţă sătrăiascã în acest univers citadin al *Cetăţii Vii*, unde s-a statornicit într-un final, după lungi intermitenţe regionale, care i-au marcat biografia.

Născută la Londra, unde a trăit aproape întreaga viaţă, Virginia Woolf a ales periodic, de-a lungul întregii sale vieţi, alternativa de a locui pe durate scurte în afara universului citadin londonez, unde revenea însă de fiecare dată cu plăcere. Despre Londra, cu tot ceea ce oferea metropola în perioada interbelicã şi apoi în timpul celui de-al Doilea războiu Mondial (anii 1940 – 1941) scrie Virginia Woolf cu pasiune şi admiraţie, cu bucurie şi apoi cu tristeţe, cu un amestec genial de nostalgie şi bucuria eternã a revederii marelui oraş, a Cetăţii londoneze mereu vii şi agitate. În întreaga operă a romancierei britanice, *Spre Far (To the Lighthouse)* şi *Intre acte (Between the Acts)* se numără printre puţinele romane woolfiene a căror locaţie nu este aleasă în marea metropolã londonezã. In restul operei woolfiene, cititorul are cu generozitate ocazia de se familiariza cu cel puţin un aspect care ţine de Londra sau de locuitorii săi.

Parcurile londoneze fac parte din ficţiunea autoarei, dar şi Tamisa, care este o altă sursă de încântare pentru romanciera britanicã, alături de străzile putin mai comerciale Oxford şi

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Strand, care sunt aproape de sufletul modernist al scriitoarei. Fascinaţia străzii londoneze, cu agitaţia şi ritmul inegalabil al unui oraş mereu viu (strada Oxford este o lungă arteră comercială situată chiar în inima Londrei) este în permanenţă întreţinută şi animată de strălucirea şi curgerea Tamisei.[1]

Criticul George Călinescu constata că Hortensia Papadat-Bengescu este „*creatoarea romanului orăşenesc român*"[2] ea fiind totodată şi cea care a consacrat pe deplin în romanul nostru interbelic scrierile citadine, scrierile marelui oraş, cu aglomeraţia lor vie. Această proză citadină revelează cititorului în acelaşi timp şi *dedesubturile* cartierelor, ca şi *dedesubturile* caracterelor, ale dedalurilor sufleteşti, în prelungirea romanului de mistere, roman citadin cu precădere, inovat la sfârşitul secolului XIX de Eugène Sue.

Interesul pentru romanul de factură citadină i-a fost insuflat Hortensiei Papadat-Bengescu de către mentorul de la Sburătorul, care, în spiritul modernismului şi al sincronizării literaturii române cu cea europeană, invita romancierii din epocă să se aplece cu mai mult interes asupra scrierilor marelui oraş.

Aproape toate personajele bengesciene vin din provincie în Capitală, atrase de mirajul mistuitor al metropolei. In studiul de faţă, care reprezintă o ilustrare a paralelismului citadin la două scriitoare europene, ne adresăm galeriei de personaje create în *Fecioarele despletite* de Hortensia Papadat-Bengescu şi *Doamna Dalloway* de Virginia Woolf. De asemenea, ni s-a părut relevantă paralela dintre romanul woolfian menţionat mai sus şi nuvela bengesciană *Femeia în faţa oglinzei*, prin urmare am completat această paralelă cu trimiteri la acest al doilea titlu aparţinând scriitoarei române.

Cetatea Vie constituie nucleul polarizator al destinului personajului bengescian, în care acesta păşeşte „*cu evlavie pe podeaua putredă*". Aneta Pascu constată că „*un lăcaş al norocului a căzut peste ea din cer*": „*grilajul de fier ruginit, curtea cu cherestea, casa ruinată, scările cu trepte roase şi cu rampa ruptă erau popasul îndelung dorit, dobândit anevoie, care zilnic o va duce la Universitate – căci, dacă învăţătura ii era neplăcută, idealul ei era să fie studentă şi anume nu la Iaşi, ci la Bucureşti*". Ioan Holban[3] face o ingenioasă descriere a acestor prime zile ale contactului cu luminile oraşului care par a fi cele unei alte „*Alice într-o altă Ţară a minunilor*": „*palatul cu ascensoare*" al Universităţii, „*băieţii frumoşi*" şi fetele cu „*gulere mari de blană ieftină la paltoane*" de pe culoarele sale, trotuarul bulevardului Elisabeta, lumina orbitoare a cinematografelor, feeria reclamelor, a afişelor violent colorate şi a fotografiilor „*ademenitoare*", zgomotul mulţimii şi aromele închipuite ale vitrinelor de birturi şi bodegi, mirosul de castane coapte – iată una dintre imaginile Cetăţii Vii care, ca peste tot în proza Hortensiei Papadat-Bengescu, este *scena* şi *decorul*, *lumea* şi *fiinţa*, *universul* şi *pământul* său. *Exaltarea* Anetei Pascu la contactul cu marele oraş este opusul fricii Manuelei din *Femeia în*

[1]Virginia Woolf, *Selected Essays*, ed. David Bradshaw (Oxford: Oxford World's Classics, 2008), pp.199–203.
[2]George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, 1982, p. 737-742
[3]Ioan Holban, *Hortensia Papadat-Bengescu*, editura Princeps Edit, 2002, p. 145.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

faţa oglinzii, deosebindu-se încă şi de bucuria cu care întâmpina Mini peronul Gării de Nord din *Fecioarele despletite*.

Starea personajului, definită prin contactul cu metropola, nu precizează doar calitatea unei anumite trăiri dintr-un anume punct al desfăşurării firului epic, ci se încadrează funcţional în sistemul de relaţii pe care individul îl stabileşte cu lumea din jur: frica Manuelei era semnul nevoii sale de singurătate, bucuria lui Mini anunţând funcţia personajului-reflector, a celui care în chip necesar va trebui să se încadreze în societatea oraşului pentru a o „*reflecta*" în text, în timp ce exaltarea Anetei Pascu îi exprimă „*orbirea*", conturându-i cu o clipă mai devreme statutul existenţial.

Oraşul are propria sa viaţă, mai ales în serile de toamnă, când „suflarea uriaşă" este resimţită ca fiind o inimă veşnic alertă care bate pentru întregul târg, vocea care ne ghidează pe străzile însufleţite ne transmite că fluxul propriei gândiri este cel care confera vitalitatea şi energia Cetăţii Vii.

Ne-am permis această paralelă pentru a releva o primă faţetă a oraşului, simbol al pasiunii exaltate. Aneta Pascu este în cele din urmă destinată să contemple strălucirea marelui oraş de la nivelul unei ferestre care se deschide spre trotuar şi spre care nu se poate vedea nimic din ceea ce se petrece în interioarele elegante de la etaj, ea fiind, alături de Costel Petrescu din *Logodnicul*, protagonista *vieţii de subsol*. Cu totul diferit este cazul lui Mini, al cărei rol esenţial constă în transpunerea în text a vieţii oraşului. Auto-proclamate scriitoare moderne, Hortensia Papadat-Bengescu şi Virginia Woolf au fost deschise schimbărilor artistice şi inovaţiilor de orice fel, de înnoire culturală şi socială, prin urmare ambele au preferat să descrie mediul citadin care este propice schimbării, dar şi conservării, pe de altă parte, a adevăratelor valori esenţiale. Această permanenţă valorică este foarte interesant apreciată de ambele scriitoare în examinarea construcţiilor vechi şi solide, în alternanţă cu noile tendinţe în materie de dorinţe şi nevoi. „*Din rămăşiţe şi din inovări, Cetatea îşi compunea prin aspecte mobile caracterul ei ca şi pe al locuitorilor, îi schimba necontenit prin adaptări grabnice, prin irupţia planurilor noi în vechiul pitoresc*". (*Fecioarele despletite*, Hortensia Papadat-Bengescu).

Parafrazând ceea ce Virginia Woolf scria în eseul său despre Londra, proprietarii de magazine sunt cei care percep dorinţa de schimbare a oamenilor şi fac tot ceea ce pot pentru a oferi cumpărătorilor „*lucruri noi care sunt la fel de tranzitorii precum propriile noastre dorinţe*". (*Doamna Dalloway*, Vrginia Woolf).

Inspirate de şi din mediul citadin, autoarele fac adevărate declaraţii de dragoste oraşului, prin intermediul instanţelor narative care mijlocesc comunicarea, Mini în „*Fecioarele despletite*", Manuela în „*Femeia în faţa oglinzei*" de Hortenisia Papadat-Bengescu şi Clarissa Dalloway în „Mrs. Dalloway" de Virginia Woolf:

„*De la adăpost, admira metropola care propăşea, ca pe o edificare de lux, în care oamenii puneau tot ce aveau în ei urban ca instinct, inteligenţă şi putere de muncă. Tot ce aveau în ei viu, şi bun şi rău*". (*Fecioarele despletite*)

„*Îmi place să umblu prin Londra", spuse doamna Dalloway. „Zău că-i mai plăcut decât la ţară*".

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Aceeaşi fascinaţie a marelui oraş este prezentă într-un alt pasaj similar: „*Bond Street o fascina; Bond Street devreme dimineaţa, în vara timpurie; cu drapelele fluturând; cu magazinele sale; fără paradă; fără fast; un sul de tweed în magazinul de unde tatăl ei îşi cumpărase costumele timp de cincizeci de ani; câteva perle; somon pe un bloc de gheaţă.*

„Asta-i tot", spuse, privind în magazinul de pescărie. „asta-i tot", repetă, zăbovind o clipă la vitrina unui magazin de mănuşi unde, înainte de război, puteai să-ţi cumperi mănuşi aproape perfecte".

Viaţa este un cinematograf şi secvenţele citadine se derulează în faţa cititorului cu rapiditatea gândurilor şi în ritmul alert al fluxului conştiinţei: „*viaţa, cu trăsăturile, cu femeile, vitrinele cu darurile, oamenii...*" (*Femeia în faţa oglinzei*").

Faptele simple întrerup în romanele menţionate un flux continuu al milioanelor de gânduri şi senzaţii („semnalul unui automobil, frânat brusc înaintea ei" – Femeia....); memoria prezentă se întrepătrunde cu trăirile fiinţei exaltate în faţa frumosului vieţii, a acelui *hic et nunc* care contribuie la exaltarea conştiinţei auctoriale.în femeia în faţa oglinzei, leitmotivul oglinzii reflctă oglindirea sufletului, a unei imagini nedistorsionate, sincere şi care redă privirea întoarsă dinspre adâncuri spre lumea exterioară, atât în cazul Manuelei, cât şi şi cazul Clarissei Dalloway.

Se poate cu uşurinţă observa că trecutul revine mereu în conştiinţa reflectorilor, îmbinându-se şi armonizându-se în permanenţă cu prezentul, mobilizator de clipe petrecute cândva, aiurea, în existenţa personajelor. Mini este, aşa cum am mai precizat, vocea ideală auctorială, ambasadorul fidel, prin vocea căreia aflăm aproape totul: „*Când sosise atunci, pe iarna geroasă, în Cetate, dimpotrivă, era lacomă de zgomot, de mulţime. Abia pripăşită, căuta locurile gălăgioase şi aglomerate pentru a-şi ascunde şi apăra în ele timiditatea. Cunoştea oraşul de mult, îl mai locuise adesea, dar totdeauna mai nainte îl străbătuse cu indiferenţă, îl privise cu banalitate. Dar atunci, la sosirea aceea, totul o mira, totul îi părea nou. Asupra inteligenţii ei, mulţimea făcea impresia pe care o face lumina vie asupra ochilor deprinşi cu umbra. Necunoscută, nebăgată în seamă, se amesteca în frământarea, în furnicarul ei, ca una din miile de feţe vii ale chipului multiplu al Cetăţii.*

Acum se reculesese din prima emoţie şi oraşul i se limpezise. Nu mai era străină, rătăcită, şi mulţimea nu mai era chipul multiplu al unor necunoscuţi. O pudoare a existenţei ei precise o făcea să evite promiscuitatea localurilor publice. Era pentru ea o bucurie să stea ocrotită".

Cetatea Vie este un loc protector, în care locuitorii săi, cum este Mini, nu trebuie să se teamă, fiind încrezători, mânaţi de instincte „*urbane*". Oraşul este surprins în plenitudinea realizărilor sale, autoarea voind parcă a surprinde, asemeni Virginiei Woolf, durata şi intensitatea momentului trăit în interiorul urbei :„*Oraşul împiedica să vezi orizonturile ameninţătoare sau geana promiţătoare a soarelui. Pe deasupra coperişurilor nalte şi dese, norii rotocoleau. Mini nu vroi să se mânie, nici să se teamă. Vroi să se supună şi, de subt resemnarea ei, dorinţa şoptea încet o rugăciune timidă spre înseninare.*

Ploile de vară nu întristau niciodată oraşul, zâmbitor prin toate vitrinele lui gătite ca nişte femei cochete, cu trecători sprinteni, mulţumiţi de belşugul irigaţiei, pe când

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

răsuflarea proaspătă a Cetăţii, trecută peste grădini, îmbălsămată şi aburită din căldura de sân a pământului copt, era delicioasă de respirat". Tehnica narativă cu note descriptive conţine tente impresioniste, este o tehnică picturală introdusă în literatura începutului de secol XX prin intermediul jocului de imagini şi perspective, conducând adesea spre tehnica pointillistă consacrată de şcoala franceză de pictură.

Clipa prezentă împletită cu trăirile intense de fascinaţie ale personajelor sunt impecabil redate în pasajele următoare. Pasajul de mai jos extras din *Doamna Dalloway*, poate conferi cititorului strania senzaţie de a trăi fascinaţia clipei o dată cu autoarea, care pare că şi-a propus să o conserve pentru eternitate, prin intermediul intensităţii interioare a momentului descris: *„...Clarissa era sigură, o tăcere anume, ceva solemn; o indescifrabilă pauză; o încremenire(dar s-ar putea să fie de vină inima ei, atinsă, din cât i se spusese, de gripă) înainte ca Big Bensă înceapă să bată. Gata! Dangătul porni. Întâi o avertizare, muzicală; apoi, ora, irevocabilă. Cercurile de plumb se topeau în aer. Uite ce proşti suntem, se gândi ea, traversând Victoria Street. (...) în ochii oamenilor, în paşii lor sprinteni, apăsaţi sau greoi; vuietul şi zarva; trăsurile, automobilele, omnibusele, camioanele, purtătorii de reclame păşind târşâit sau legănat; fanfare; flaşnete; în triumful şi zăngănitul şi ciudata, ascuţita cântare a vreunui avion deasupra era ce îi era ei drag; viaţa; Londra; această clipă de iunie".*

Această intenţie de a nu scăpa, de a nu lăsa să treacă neobservată clipa trăită, prezentă, poate fi uşor observată şi la scriitoarea noastră, într-un citat precum cel de mai jos, care rememorează străzile Bucureştiului interbelic:

„*Dimineaţa, zgomotul timpuriu al tramvaielor, uruitul trăsurilor acoperiseră melodia capricioasă a ploaiei.Mini se aplecase peste jgheaburile ude: asfaltul era ud şi el şi burlanele sescurgeau*"

„*Erau acum în dreptul Palatului. Mini e uită la pendula mare şi la ceasul ei de mână. O captivă ora. Mika-Lé şi ceilalţi se dizolvară în timp. Erau acum cu toţii miimi de secundă din pulsul care bătea orele desfăşurate asupra oraşului."(Fecioarele despletite)*

Fascinaţia clipei, a imperceptibilului, a nedefinitului uman, iată care ni se par a fi temele predilecte ale acestui tip de proză urbană în care domină intensitatea trăirii interioare, spre deosebire de romanele de mai târziu ale Hortensiei Papadat-Bengescu, în care autoarea recurge la o combinaţie a descrierilor „*psihologice*", experimentale, interioare, cu cele exterioare, obiective.

Entuziasmate în a observa şi a examina în detaliu viaţa lăuntrică în contextul citadin, Hortensia Papadat-Bengescu şi Virginia Woolf se concentrează în egală măsură în a-i analiza şi pe locuitorii urbei, fără de care nu ar putea exista viaţa citadină atât de intensă, de vie şi de reală. Personajele sunt într-o perpetuă transformare, în devenire, pe parcursul miimilor de secundă, dizolvându-se atât în timp, cât şi în spaţiu, de unde rezultă evanescenţa acestora şi relativizarea clipelor examinate:

„*Ajunsese la poarta parcului. Zăbovi o clipă, uitându-se la omnibusele de pe Picadilly. Acum nu mai spunea despre nimeni din lume că e aşa sau altfel. Se simţea foarte tânără, şi*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

totodată nespus de bătrână. Pătrundea, ca o lamă de cuţit, în orice; şi totodată rămânea afară, avea, în timp ce se uita la taxiuri, senzaţia durabilă că este afară, departe în largul mării şi singură; avusese întotdeauna sentimentul că este tare, tare primejdios să trăieşti fie şi o singură zi. Nu că s-ar fi crezut inteligentă, sau foarte ieşită din comun. .... singurul ei dar era să cunoască oamenii aproape instinctiv(....)". (Doamna Dalloway)

Timpul, surprins în trecerea sa, reprezintă în mod categoric preocuparea majoră a autoarei londoneze. Cu toate acestea, vom remarca totodată prezenţa în acest roman a unei dorinţe arzătoare completată de o bucurie, extaz inedit al clipei trăite, alături de motivul timpului, surprins în tranziţia spre *moarte*, într-un pasaj explicit care ilustrează aceeaşi efemeritate a clipei: „*De amintit, oricine îşi aminteşte; ce îi era ei drag era asta, aici şi acuma, în faţa ei; doamna asta grasă din birjă. Şi atunci are vreo importanţă, se întrebă ea, îndreptându-se către Bond Street, are vreo importanţă că trebuie în mod inevitabil să înceteze cu totul? Toate acestea trebuie să se desfăşoare mai departe fără ea; oare o supără lucrul acesta? Sau nu cumva ajungi să te consolezi cu credinţa că moartea e un sfârşit absolut? Dar că într-un fel sau altul pe străzile Londrei, în fluxul şi refluxul lucrurilor, aici şi acolo, ea supravieţuia, Peter supravieţuia, trăiau fiecare în celălalt, ea fiind parte, era ferm convinsă, din arborii de acasă; din casa de aici, aşa urâtă cum era şi gata să se destrame în praf şi pulbere; parte din oameni pe care nu-i întâlnise niciodată; fiind desfăşurată ca o ceaţă între cei pe care îi ştia bine, care o înălţau în crengile lor aşa cum văzuse ea că arborii înalţă ceaţa, care însă se răspândeşte mereu mai departe, viaţa ei, ea însăşi*". (*Doamna Dalloway*)

Citadinul devine o sursă importantă de inspiraţie atât pentru cei ce străbat străzile oraşului, încercând să-i pătrundă tainele, cât şi pentru cei care sunt în căutarea identităţii urbane. Oamenii se nasc şi dispar din ceaţa oraşelor, concentrându-se şi dezmembrându-se în Marele Suflet al Oraşului, tot aşa cum doamna Dalloway ar putea supravieţui în mireasma Londrei şi prin toţi ceilalţi care-i respiră aerul. Mini, la Bucureşti, în *Cetatea Vie*, are aceeaşi senzaţie că sufletul cel mare al oraşului poate găzdui întreaga suflare compusă sau recompusă a locuitorilor săi, oraşul prin contrastele pe care le ofera, emană deopotrivă iubire şi dispreţ, exaltare şi distanţare:

„*Cuprinse cu privirea oraşul, profilat în transparenţa negurii. Îl iubi. Se gândi la ceea ce se cheamă sufletul oraşelor... Era emanarea sufletului colectiv al citadinilor. În aerul acela cuprins între clădiri, trupul sufletesc al fiecăruia îşi depune spuma vie a tuturor simţurilor. Acolo, în atmosfera Cetăţii, erau şi canalele tuturor drenajelor, dar şi plutirea tuturor emanaţiilor sentimentale care îi dau respiraţia aceea, încărcată adesea, alteori plină de ebrietate sau volatilă ca un lirism.(...)*

Căută oraşul, cu o privire mângâioasă, prin voalul ceţei. Îşi reaminti atunci acelaşi oraş, întreg, în plină funcţie a uzinei lui omeneşti şi pe care totuşi nu-l vezi din pricina unei anumite ceţe care nu s-a rupt; ale cărui aspecte nu prind pe plăcile sensibile, ci, dau clişee voalate atunci când nu priveşti printr-un interes viu. Pentru acel care e un locuitor indiferent, care nu şi-a pus acolo mobilul existenţei, realitatea oraşului are încă o membrană învăluitoare şi defensivă; pe când dezvelită, dă acelui care îşi converge spre ea tot sufletul o atingere vie.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Mini se opri un minut, întrebându-se dacă vroia să cotească pe aci sau pe dincolo. Nu, Cetatea ei vie nu o clădise un păstor!... Un călător, odată, vroind să caute tovarăşei lui adăpost, făcuse primul cuib. Era popasul iubirei".

Oraşul, cetatea (Bucureşti sau Londra) are viaţă, are un suflet care reprezintă în viziunea celor două scriitoare valori esenţiale prin care se definesc noţiunile de iubire, statornicie, devenire, acesta este o metropolă vie şi animată, cu chipuri multiple faţă de care personajele simt o atracţie spre *miezul viu*, este locul ideal al progresului şi, implicit, al modernităţii, dar în acelaşi timp este liantul conştiinţei vii cu trecutul, cu toată moştenirea trecutului şi, implicit, cu moartea inerentă:

„*Se gândi la oamenii aceia care cutreieră pământul, răzbat printre atâtea locuri şi naţii! Ei n-au ajuns să-şi clădească în ei cetatea statornică a sufletului şi cu cât se risipesc mai mult, cu atât cuprind mai puţin din spaţiu, din timp, din viaţă! (...) Realitatea era travestită ochilor de iluzie şi iluzia îţi amăgea ochii.*

Dincolo de grădini, oraşul începea să se desluşească la lumina nopţii, de pe care pâcla se desprindea în fâşii leneşe. Mini ajunse în prag. Mai privi o dată înapoi oraşul, aşa cum te întorci după o fiinţă scumpă!"

Se remarcă talentul şi ingeniozitatea cu care, asemeni Virginiei Woolf, Hortensia Papadat-Bengescu descrie în formulă aproape simbolistă legătura inseparabilă existentă între metropolă şi locuitorii săi, cu precizarea că, mai mult chiar decât la Virginia Woolf, asistăm în cazul scriitoarei noastre la manifestarea originală a dorinţei de a realiza o detaliere a elementelor de arhitectură care *Cetatea Vie*, sufletul acesteia şi a locuitorilor săi, ei înşişi inspiraţi şi impresionaţi de ceea ce observă zilnic: „*Mimi fu cuprinsă de fizionomia Cetăţii"*.

„*Locuitorii ei de acum erau o generaţie care copilărise sau apucase la bunici căsuţele cu răzoare, care locuia încă în confortul clădirilor acelea răsfăţate, egoiste, pe care fiecare le avea pentru familia lui proprie, aşa cum nu erau în alte capitale: acele rez-de-chaussée cu arhitectura lor cochetă şi variată, sau vile abia mansardate; altele, mici oteluri de stil care, toate, dau oraşului un aspect de vilegiatură luxoasă, cu excesul unei grădini proprii, cu transplantarea brazilor şi fantazia pergolaurilor acoperite de plante urcătoare capricioase, de drăgălăşenia amoroasă a trandafirilor mărunţi sau de ciorchinii lâncezi, galbeni şi violeţi ai salcâmilor târâtori sau de cine ştie ce alte bizare roade ale grimpantelor delicate. (...)"*

Talentul literar al Hortensiei Papadat-Bengescu facilitează cititorilor identificarea unor detalii ale cetăţii mereu prospere, „*îmbălsămate*", vii, dar şi a trăirilor personajelor care-i străbat străzile: „*Mini se uita jur în jur la cartierul pe care îl răzbătea foarte rar. De la un loc înainte, parcursul îi era aproape străin. Bulevardul Lascăr Catargiu se desfăşura cu aleile lui, cu casele noi, încă rare, aliniate după un proiect definit. Locul, căruia nu-i putea împrumuta nici o impresie, îi părea neexpresiv.*

Deşi Hortensia Papadat-Bengescu nu a cunoscut probabil decât tangenţial opera marelui romancier francez Marcel Proust (autoarea se pare că a citit *În căutarea timpului pierdut* fără

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

entuziasm, abandonând lectura după al doilea volum), motiv pentru care o parte a criticii a refuzat chiar să accepte că ar exista vreo influenţă proustiană asupra scriitoarei române, supoziţiile conduc în sensul afirmării unei intuiţii fantastice a timpului, subscrisă de altfel spiritului literar (*zeitgeist*) în care a creat marea noastră europeană. Această intuiţie literară denotă, fără îndoială, un spirit de geniu care a descoperit şi experimentat personal direcţia în care se îndrepta romanul european la acel moment, argument în favoarea afirmaţiei că Hortensia Papadat-Bengescu este „*marea europeană*" a literaturii interbelice, cu o contribuţie covârşitoare la armonizarea romanului românesc şi acordarea sa la literatura europeană.

Fantastica intuiţie a Hortensiei Papadat-Bengescu cu privire la teoria relativităţii spaţiului şi timpului poate fi uşor redată printr-un un citat ilustrativ, din care rezultă că timpul şi spaţiul pot îmbrăca dimensiuni relative (mai lungi sau mai scurte), în funcţie de starea de spirit, de acel impuls al clipei prezente, care ne ghidează şi ne decid percepţia:

„*Mii de lumini punctau întunericul. Mini se scula, se aşeza nerăbdătoare, deranjând pe cele două, amorţite pe perinile trăsurei. Pâcla deasă, din care ieşeau acele sântei, era oraşul. Mini fu deodată cuprinsă de aceeaşi desperare ca la plecare: de ce lipsise o zi întreagă din Cetatea vie?*

Timpul ca şi spaţiul îi păreau, deopotrivă, mai lungi, pentru că oameni şi împrejurări n-o distraseră de la gândul acela aspru de oameni şi locuri".

În strânsă corelaţie cu durata interioară (evidenţiată în mod strălucit de Henri Bergson, ale cărei teorii este posibil ca Hortensia Papadat-Bengescu să le fi studiat!), romanciera noastră introduce pentru prima dată în literatura română interbelică conceptul de „*viaţă interioară*", lăuntrică, tainică, o viaţă „*dosită*", prin care autoarea, folosindu-se de un stil persiflator pe alocuri, face o aluzie răutăcioasă la „*dosurile*" oraşului, care se află în acest roman într-o permanentă legătură cu reprezentarea celor care îl compun. Prin intermediul lui Mini, reflector care joacă un rol esenţial în *Fecioarele despletite*, romanciera introduce acest concept: „*Nory o privea. Viaţa asta interioară, pe care Mini o exprima în afară desluşit, era o dovadă, pe care nici ea nu o putea tăgădui, a ideilor lui Mini despre „trupul sufletesc".*

Concluzionând, atât Hortensia Papadat-Bengescu, cât şi Virginia Woolf au cunoscut şi au fost intens preocupate de teoriile psihanalizei, în vogă la începutul secolului, în materia straturilor conştiinţei, enunţate în premieră de Sigmund Freud, dar şi relativizarea percepţiei timpului şi a duratei, concepte studiate de către Marcel Proust la începutul secolului XX. Ilustrativă în acest sens este conştientizarea chiar de către personal (reflector) a stratificării conştiinţei în acest fragment din romanul *Fecioarele despletite*: „*Mai stau! declară Mini uimită. Dar l-am uitat! Mărturisi încet, confuză, ca şi cum era o vină de care se temea, nu o neglijenţă care o costa; ca şi cum avea o a doua conştiinţă, care o controla pe a ei, o conştiinţă superioară, către care nu vrea să dea greş... rămase descumpănită....*"[4].

[4]Hortensia Papadat-Bengescu, *Fecioarele despletite*, în *Ciclul familiei Hallipa*, Editura Gramar, Bucureşti, 2001, p. 94.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Ilustrã reprezentantã a feminismului, Virginia Woolf admite în scrierile sale cã nu existã adevăr universal sau neutru şi cã doar perspectiva individualã filtratã în funcţie de nevoi, dorinţe, prejudecăţi şi temeri individuale poate sta la baza unui stil scriitoricesc stabil. Autoarea şi-a dorit mereu sã-l elimine pe „Eu" din stilul sãu literar, considerând cã doar anonimatul total îi poate conferi condiţiile unei scrieri valoroase. În acest fel, „*eu*" devine „*noi*", îmbrãcând o formã multiplã şi atotcuprinzãtoare („*Unconsciousness and complete anonymity are the only conditions... in which I can write*"). [5]

Aceste influenţe contemporane provenite dinspre Europa Apuseanã, fie că au fost „premeditate", fie că au fost extrem de fin intuite de către unii dintre scriitorii români ai epocii, însă în mod evident vin încă o dată în sprijinul afirmaţiei că Hortensia Papadat-Bengescu a fost cu adevărat ancorată în realităţile momentului literar în care a evoluat, contribuind astfel la sincronizarea deplinã dintre romanul românesc şi cel european. Prin utilizarea unei formule inteligente de expresie, dar şi a unei tehnici narative valoroase, ea a reuşit în mod inedit să creeze un univers care nu fusese încă până la momentul apariţiei sale îndeajuns explorat de către critica şi cititorii săi.

BIBLIOGRAPHY:

Holban, Ioan, *Hortensia Papadat-Bengescu*, editura Princeps Edit, 2002.

Papadat-Bengescu, Hortensia *Nuvele.Povestiri*, Editura Minerva, 1980.

Papadat-Bengescu, Hortensia *Fecioarele despletite*, în *Ciclul familiei Hallipa*, Editura Gramar, Bucureşti, 2001.

The Cambridge Companion to Virginia Woolf, edited by Sue Roe and Susan Sellers, Ca,bridge University Press, 2006.

Woolf, Virginia, *Doamna Dalloway*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1968.

The Selected Works of Virginia Woolf – The Wordsworth Library Collection, Wordsworth Editions Ltd., 2007.

[5]The selected Works of Virginia Wool, op.cit, p. 162.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

VALERIU ANANIA-THE CIRCLE OF THE BURNING POPLARS, THE BOOK OF FRIENDS

Doina Pologea
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: In the memoirs book The Circle of the Burning Poplars, by Valeriu Anania, the act of writing literature is officiated as an act of love, bearing the consciousness that the past must be recovered. The young Anania immures himself in this circle marked by the lights and shadows left behind by the passing through the world of his writer friends.

Keywords: the past, circle, poplars, friends, to immure

Nicăieri altundeva decât în memorii sau jurnale nu se afirmă mai mult calitatea literaturii de a fi un liant sufletesc întreoameni.Inmemorialisticalui Valeriu Anania, actul de a scrie literatură este oficiat ca act de iubire, ca jertfă pe altarul memoriei treze, al conștiinței că trecutul trebuie recuperat, iar oameni care au fost și au însemnat ceva pentru semenii lor trebuie reînviați.O lume a personajelor reînviate este, de altfel, și lumea văzută de Anania în romanul *Străinii din Kipukua.* De parcă între viațăși moarte n-ar fi decât un prag ușor de trecut, cu dus-întors, urmând un drum de felul celui propus de Lewis Caroll, când personajul său Alice dorește (și, desigur, reușește) să treacă prin oglindă: „Să zicem că există o cale de a pătrunde. Să zicem că oglinda s-a făcut moale ca un borangic, așa încât putem trece prin ea.(...) Și**, firește** (s.n.), oglinda începu să se topească întocmai ca o ceață argintie"[1]. Cheia acestei abordări pentru cei doi autori este convingerea că a trece din viață în moarte și înapoi este un fapt nu doar posibil, ci și **firesc.**

Rotonda plopilor aprinși, apărută în 1983 la Editura Cartea Românească este o carte scrisă la înaltă tensiune, tensiunea stării de dor, a dorului după cei plecați, în sensul în care gândea termenul „dor" Dumitru Stăniloaie: „în dor se trăiește o prezență **sui-generis** a celor absenți, se trăiește durerea absenței lor. Dar chiar prin această durere se trăiește, în același timp, un fel de neștearsă prezență a lor în conștiință"[2]. Dorul este, pentru Valeriu Anania, lentila prin care privește spre soarele interior al amintirilor, limpezindu-le. E o carte scrisă pe o plită încinsă din care ies aburii cuvintelor. O carte cu și despre prieteni scriitori, putem spune, doar că noțiunea

[1] Lewis Caroll, *Alice în țara oglinzilor,* Traducere de Nora Galin, Editura Regis, 2016, p. 22.
[2] Dumitru Stăniloaie*, Reflexii despre spiritualitatea poporului român*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1992, p.81.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

de prieten trebuie lărgită, fiindcă și un prieten care se manifestă ca un dușman la un moment dat (vezi cazul Ion Luca) poate fi adus în lumină solară, prin mărimea de spirit a autorului.

„Când singurătatea e permanentă-prin vocație sau disciplină-ea poate trăi bucuria de a vedea comunicarea devenind comuniune. E ceea ce se întâmplă-cred-în cartea mea de amintiri literare, unde eroii, autorul și cititorii alcătuiesc o obște”[3], declară Valeriu Anania într-un interviu. Sub acest semn, al comuniunii unor mari spirite, poate fi pus volumul *Rotonda plopilor aprinși,* despre care în *Dicționarul general al literaturii române* coordonat de Eugen Simion citim că este una din cele mai frumoase cărți de memorialistică din literatura română, conținând portrete „aproximative în literă, autentice ca semnificație”.[4]„Adevărurile ei sunt mai întâi sufletești”, arată autorul în *Cuvântul înainte* al cărții, solicitând o citire mai mult în spirit decât în literă. Ea conține opt portrete de artiști, autorul având darul de a observa amănuntul semnificativ și de a încheia portretele abia după ce le-a ridicat pe treapta cea mai de sus pe scara emoției. Scriitori precum Tudor Arghezi, Vasile Voiculescu, Victor Papilian, Gala Galaction, Anton Holban, Ion Luca, Marin Preda sau Lucian Blaga sunt descriși de condeiul unui om care le-a fost aproape în momente din cele mai dificile ale vieții, când nu aveau acces la tipar sau se aflau la limita subzistenței și/sau se treziseră îndepărtați de la catedră. Atitudinea spirituală a modelelor este exemplară, după cum observă Marta Petreu; deși sunt „scăldate într-o devoțiune solară”, portretele nu pierd fizionomia omenească, deci uneori failibilă, a ilustrelor sale modele”[5].

Cartea începe prin a creiona, cu sfială, cum ai desena un crin ivit „din singurătatea luminișului străjuit de lujere înalte”, profilul lui Tudor Arghezi. In ciuda diferenței de vârstă, de peste patruzeci de ani, pe cei doi scriitori i-a legat o prietenie de un sfert de veac, timp în care Anania s-a lăsat integrat vieții de familie, și într-o măsură, vieții sufletești a marelui poet. Casa lui Arghezi este definită ca „un metoc al mănăstirii Dintr-un vis”, un rai al pisicilor, univers populat de păsări, gâze, viermișori, arici, broaște, gâște, plus ceva capre. Chiar acolo își are izvorul o bună parte din poezia lui Arghezi. O menajerie în care oameni și animale conviețuiesc în dragoste, în care nici un animal n-a fost sacrificat vreodată, după cum scrie și Mițura Arghezi.(„Ca într-o mică arcă a lui Noe, la a cărei proră stătea de veghe tata...Pe cățelandri lui îi mângăia cu dragoste, punându-le dosul palmei pe bot, să vadă dacă le este nasul rece. Pisicilor le lăsa un gemuleț deschis, ca să nu rămână noaptea în frig. Nu strivea nici măcar o furnică”[6]).Arghezi practica o înfrățire cu lumea înconjurătoare asemenea lui Francisc de Assisi. Camera lui este descrisă ca fiind, de fapt, o chilie: „O cămăruță cu o masă simplă, un pat de fier cu velință oltenească, o sobă de tuci cu burlan, o etajeră cu cărți și mape, un aparat de radio, o gravură semnată de Mitzura, o icoană veche a sfântului Nicolae, îmbrățișată de un șirag de mătănii vegetale, din cele ce se cheamă Lacrimile Maicii Domnului. Grădina îi intra

[3]Ioan Pintea, *Insoțiri în turnul Babel*, Editura Omiscop, Craiova, 1996, p.188.
[4]***_Dicționarul general al literaturii române_, literele A,B, coordonat de Eugen Simion, Academia Română, București, 2004, p.158.
[5]Marta Petreu, *Biblioteci în aer liber. Oameni, cărți, amintiri,* Editura Polirom, 2014, p.272.
[6]Mitzura Arghezi, în volumul *L-am cunoscut pe Tudor Arghezi*, culegere de evocări alcătuită de Nicolae Dragoș, Editura Eminescu, București, 1981, p. 16.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

pe fereastră printr-o creangă spânzurată de cer".[7] Masa de scris este, în acest cadru, un altar unde poetul *oficia,* muncind din greu să aleagă unul din multele cuvinte care i se îngrămădeau sub condei. La trăsăturile portretului, Anania nu uită să amintească generozitatea poetului, manifestată mai ales față de confrați („Avea o solidaritate de breaslă cu care nu mulți dintre ostenitorii condeiului se pot lăuda"[8]). Printre cei care s-au bucurat de ajutorul său pot fi enumerați Goga, Camil Petrescu, Radu Gyr, dar și părinții lui Valeriu Anania, cărora le-a dăruit două capre. Scena îmbarcării și plecării caprelor din gospodăria lui Arghezi spre satul Glăvi-Vâlcea este emoționantă :„Paraschiva împletise printre gratiile cuștilor ramuri de salcâm înflorit, ca să se simtă bine caprele și să aibă ce ciuguli pe drum.Imi dăduse, pentru maică-mea, o rețetă cu meniul zilnic al caprelor.(...) Nu cred ca vreo mamă să fi suspinat la măritișul fetelor ei cât a suspinat ea în timp ce favorita era adusă de funie la cușcă.(...) Așa au plecat cele două cele două capre din ograda Mărțișorului, ca două mirese, behăind dintre flori de salcâm"[9].

O altă scenă memorabilă este cea a reîntoarcerii poetului, după 50 de ani, la Mănăstirea Cernica, unde, coborând din trăsură, întâlnește nu doar călugări care au fost frații lui de altădată, ci și craniile unor foști cunoscuți, rostogolite în iarbă. Descrierea este picturală, cu nerv dramatic: „Dintr-o hârcă, prin găvanul ochiului, un șarpe de apă ridicase capul sâsâind, supărat că-i tulburasem pacea. Privirea poetului s-a oprit pe unul din cranii și atunci s-a întâmplat întâia lui zguduire din ziua aceea.(...) -Aoleo, părinte Visarioane, aici te găsii?" Cine va fi fost acel Visarion și cât de scumpă îi era amintirea n-am știut".[10] Anania se arată a fi martor de taină nu doar al vieții, ci și al plânsului marelui poet. Iată cum descrie intrarea lui Arghezi în fosta sa chilie monahală de la Cernica:„Poetul și-a prins capul în palme și a început a plânge cu adevărat, abandonându-se într-o cascadă de sughițuri. Eu și fiul său ne-am făcut semn, am ieșit tiptil din odaie și am rămas pe cerdac până ce poetul, ușurat de lacrimi, a venit la noi să ne mulțumească de singurate"[11]. Cărui fapt se datorează plecarea poetului din călugărie? se întreabă Anania. Ea se cere explicată nu numai prin incidentele cu lumea clericală, ci și prin faptul că, știindu-se tatăl unui viitor copil, poetul a refuzat impostura. Un punct de vedere care întregește profilul moral al poetului! Alte accente privind caracterul moral al lui Arghezi sunt presărate, de altfel, pe toată întinderea evocării. („Poetului îi plăceau, cel puțin în gospodărie, bunele vecinătăți, dar jaful și impostura nu le îngăduia nici în literatură"[12]). Cât despre limbajul libertin și colorat al lui Arghezi, Anania spune că este una din armele cu care poetul se apăra de oameni și de el însuși, ca un mare emotiv ce era, „posedat de un demon ce-i denunța emotivitatea drept slăbiciune. (...) Arghezi nu vedea lumea printr-o lumină strâmbă, ci o strâmba el însuși pentru a-și disimula propriile afecte de care se sfia".[13]In loc de orice concluzie, M.

[7]Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinși. De dincolo de ape*, *Prefață* de Dan C. Mihăilescu, *Cronologie* de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, 2009, p.31.
[8]*Ibidem*, p. 42.
[9]*Ibidem*, p. 49.
[10]*Ibidem*, p. 55.
[11]*Ibidem*, p.56.
[12]*Ibidem*, p.29.
[13]*Ibidem*, p.54.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Ungheanu spune că,,încă nu avem despre Tudor Arghezi pagini de concretețea, autenticitatea și înțelegerea celor pe care ni le dă despre marele poet Valeriu Anania”[14], identificând în ele ,,răul ascuns al literaturii române” ca temă intimă a cărții. Răul sau râul care curge subversiv prin pagini poate fi sesizat, de pildă, în fraze care se ițesc de sub pălărie, cum ar fi aceea despre cenaclul lui Barbu Slătineanu, prezentat ca ,,o oază de sănătate literară, într-un pustiu al conștiinței semănat cu leșuri.”

În ediția a VI-a a *Rotondei plopilor aprinși*, ediție eliberată de supravegherea cenzurii comuniste, autorul inserează câteva pagini legate de un geamantan primit de la Arghezi, care îl primise la rândul său de la un prieten, conținând materiale așa-zis subversive, pe care Anania l-a ascuns într-o mănăstire, impresionat de caracterul poetului. (,,Aveam în față un alt Arghezi decât cel din gura lumii, un Arghezi care risca de dragul cuvântului dat”[15]). Despre suferința pe care trebuie s-o fi avut poetul la aflarea veștii că Anania a fost arestat, condamnat la 25 de ani de închisoare, pentru faptul de a fi ascuns **chiar acelgeamantan**, a cărui proveniență n-a divulgat-o la anchetă, despre această suferință Anania nu spune nici un cuvânt; dar ea este acolo, în pagină. Persistă ca un nor deasupra. Relația lor a fost aproape o relație tată-fiu. Avem aici o frumoasă poveste despre onoarea cuvântului dat și despre adevărata prietenie, în formulă multietajată.

Câteva din portetele înfățișate în aceste pagini se închid cu o scenă scurtă, simplă, percutantă: autorul față în față cu mormântul (sau moartea) persoanei evocate. Și câteva cuvinte, rostite lângă țărâna proaspătă, presărată cu flori. (Lui Arghezi, de pildă, găsește de cuviință să-i ceară iertare pentru sfânta intimitate divulgată). O altă trăsătură comună multora din aceste portrete este faptul că ele au avut un rol incontestabil în cristalizarea personalității tânărului Anania, creionându-se în paralel și portetul său, în rodnica relație dintre maestru și ucenic, acesta fiind lăsat să meargă însă, cavalerește, cu un pas în urmă.Un ucenic ascultător, cu urechea pâlnie, deschisă la dramele celor din jur. Toate portretele sunt (și) pretexte pentru a evoca epoca: omul este scos în relief pe un fundal (sau ciclorama, antamând un termen din teatru, care sugerează și dinamica mișcării), impregnate cu o culoare densă, puternică, pulsatilă. Trece războiul, vine prigoana comunistă, interdicțiile, pușcăria, umilințele, tot calabalâcul, iar oamenii îndură, iubesc sau urăsc, speră, trec peste toate. La urmă, un mormânt umil grăiește ceva.

Scriind această carte, Anania iese la rampă ca artist al condeiului, developând gesturi ale personajelor, dând la iveală cuvinte miezoase sau scene de neuitat. Așa sunt, de pildă, cuvintele profesorului Victor Papilian, rostite de la catedră cu o sfântă mânie: ,,Domnilor colegi, vă rog și vă implor, respectați cadavrele! In fiecare din ele a locuit un suflet omenesc!” La fel, cuvintele lui Marin Preda, care, pus în fața conflictului dintre băieții săi și un băiețel negru, ia partea negrului, fiindcă fiul său râsese de limba aceluia, fapt care i se pare prozatorului de nepermis:,,Pe asta, bă, să n-o uiți, că limba se apără și cu pumnii!(…) Auzi, domnule, să râză el de limba omului!”

---

[14]M.Ungheanu,,,*Rotonda plopilor aprinși*”, în volumul *Logos Inalt PreasfințituluiArhiepiscop Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2001, p.176.
[15]Valeriu Anania, *Op.cit.*, p.75.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

O scenă cutremurătoare este cea a incinerării lui Anton Holban, în crematoriul „Cenușa". Acolo se petrece un fapt terifiant, „o moarte care nu se putea muri pe sine" (cum o numește Aurel Sasu), devenită prin descriere „o capodoperă de morbidețe" (Dan C. Mihăilescu): „Nu curiozitatea m-a lipit de unul din ocheane, ci dorința de a-mi urma dascălul până la sfârșit. Nu am rezistat însă decât o clipă, atât cât a fi văzut un trup ridicându-se pe jumătate din sicriu și răsucindu-se spre picioare, ca un șoric pe jăratic. Apoi n-am mai văzut nimic. Mi s-a spus că leșinasem.(…) Unde e camaradul Anton? M-am lipit din nou de ochean și, prin tremurul dogoarei, am mai zărit ceva din oasele bazinului și, alături, o calotă craniană pe care mai pâlpâia, imaterial, un abur albastru". O poveste impresionantă despre un dascăl foarte iubit, care, alegând incinerarea, părăsește jalnic lumea aceasta, într-o zbatere de „ șoric pe jăratic". Anania scrisese undeva versurile: „Mă joc cu imaginile/Ca vremea cu paginile." In aceste rânduri joaca „de-a imaginile" bate orice închipuire!

O poveste despre creșterea și descreșterea ființei se arată a fi istorisirea care-l are în centru pe Gala Galaction. Ea începe, în forță, cu descrierea personajului folosind „imaginea colosală a pulsarului cosmic, ale cărei erupții se prăbușesc în propriile-i prăpăstii, negre, de unde se nasc în învăluiri necontenite", cu adaosul că autorul știe că nu știe nimic despre personaj, întrucât ne aflăm în fața unui „cifru ființial". Acesta, ca și alte personaje ale cărții, poate fi pus sub semnul *concordiei discors* (după cum crede Dan C. Mihăilescu). Este impresionant finalul povestirii, corolar al unei vieți trăite tumultuos, cu bune și cu rele: după 1955 autorul îi face o vizită acasă, când părintele Gala devenise victima unei come și îl găsește paralizat, cu ochii „deschiși, încremeniți, în care luceau două lumini fixe, neutre, așa cum luminează stelele în spațiul cosmic, fără tremurul văzduhului." Anania este șocat de faptul că, ținându-i mâna și murmurându-i versuri de Eminescu, simte un semn, o apăsare a degetului celui aflat în comă: „Mă cuprinsese spaima. Semnul acela putea să arate că bătrânul *știe* tot ce se petrece cu el. Nu era vorba de o comă prelungită, ci de drama unei conștiințe. Creierul care, de-a lungul unei vieți de om, se rostise neostoit în toate chipurile, prin grai, prin zâmbet, prin lacrimă sau printr-un suspin, acum se ruga zadarnic de fiecare firicel de nerv să-l ajute măcar atât cât să poată spune că el este încă viu (…) Această neputincioasă rugăciune a sufletului către propriul trup avea să dureze șase ani"[16].

Portretele *Rotondei*... cresc și se împlinesc într-o altă carte, *Despre noi și despre alții,* cuprinzând un interviu semnat de Aurel Sasu cu Valeriu Anania. Și aici Anania mărturisește că l-a cunoscut în Arghezi pe *omul lăuntric*. Un privilegiu rar! Aflăm amănunte emoționante din viața lui Arghezi din perioada când asupra lui s-au făcut presiuni, inclusiv de ordin economic, împinse până la suprimarea cartelei de alimente, „într-o vreme când criteriile în cultură erau eminamente politice, în funcție de preferințele sau interesele partidului." După ce a suportat timp de nouă ani presiunile din partea regimului, Arghezi a cedat, scriind *1907* și *Cântare omului*. Urmarea o aflăm de la Anania: „Poetul s-a trezit, s-a căit, avea mustrări de

[16]Valeriu Anania, *Op. cit.*, p. 87.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

conștiință care-l duceau cu gândul la sinucidere, e adevărat, am fost martorul frământărilor lui, dar tocmai de aceea am continuat să-l iubesc pe omul care revenea la propria măsură”[17].

Portretul lui Victor Papilian din *Rotondă* este și el continuat într-o altă carte de memorialistică, semnată de Mircea Gelu Buta, Valeriu Anania arătând cum se completau cele două profesii : Victor Papilian a fost nu doar un mare medic, ci și un artist.„De la prima întâlnire cu profesorul Papilian am înțeles că medicina este mai întâi o artă la care nu poți să ajungi decât prin știință”.[18] Medicina, spune Valeriu Anania, presupune o cantitate infinită de jertfă, o jertfă făcută din dragoste, cum ne povățuiește Sfântul Apostol Pavel. Omul trebuie restaurat lăuntric, prin grijă duhovnicească și totodată prin grijă trupească, mai afirmă fostul student la Medicină care dovedește că a învățat temeinic lecția profesorului Papilian.

În *Prefața* la volumul *Rotonda plopilor aprinși,* Dan C. Mihăilescu observă energia îmblânzitoare de contraste a pictorului, care știe foarte bine să se dea laoparte pe sine pentru a-i cumpăni pe alții. „Valeriu Anania nu este nicidecum tipul memorialistului egocentric, obsedat să-i folosească pe ceilalti exclusiv pentru etalările sale megalomane. Nu este, firește, nici tipul salonard, al memoriei de cafenea ce aluvionează zvonuri si cancanuri... Inainte de a fi un tandru, subtil, generos, dar sagace observator al celui pe care și-a propus să-l «picteze», el este un meșter al ramei(...) Priviți, vă rog, cu atenție lucrătura ramei”.[19] Privind lucrătura ramei, în acord cu pictura în sine, vom afla o adevărată operă de orfevruși reconstituim o epocă.Aceasta este surprinsă „oarecum pasager, dar în culori pregnante, lăsând posibilitatea recompunerii ei din amănunte și însemne pe cât de pitorești, pe atât de elocvente”[20], scrie Constantin Cubleșan, subliniind faptul că Anania știe să-și modeleze personalitatea și glasul după exemplul iluștrilor săi dascăli și că „în aceste *mărturisiri de sine* stă frumusețea și farmecul evocator al paginilor.” Mărturisirea de sine fiind semn al înminunării („Ce bine că ești, ce mirare că sunt!”, cum ar zice Nichita) și al descoperirii de sine.

Despre contextele „absolut memorabile, frisonante” ale cărții încă mai rămân multe de povestit. O poveste în poveste a cărții este chiar traiectoria personajului Anania, întrucât „fiecare din cei evocați se constată a fi un fragment din ontologia propriei articulații”[21].Tânărul Anania crește lăuntric și se zidește pe sine în „rotondă”, marcat de luminile și umbrele lăsate de acești tremurători „plopi aprinși” cu inimile bătând la vedere.

BIBLIOGRAPHY

[17]Valeriu Anania, Aurel Sasu, *Despre noi și despre alții*, Editura Curtea Veche, București, 2009, p.55.
[18]Mircea Gelu Buta, *Amintiri despre Bartolomeu Anania*, Editura Renașterea, 2013, p.103.
[19]Dan C.Mihăilescu, *Prefață* la Valeriu Anania, *Opera literară 3, Rotonda plopilor aprinși*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2005, p.6.
[20]Constantin Cubleșan, „Mărturiile” Arhiepiscopului Bartolomeu Valeriu Anania, *în Logos Inalt PreasfințituluiArhiepiscop Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2001, p.185.
[21]Lucian-Vasile Bâgiu, *Valeriu Anania. Scriitorul,* Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006, p.362.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Anania, Valeriu, *Rotonda plopilor aprinși. De dincolo de ape*, *Prefață* de Dan C. Mihăilescu, *Cronologie* de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, 2009.

Anania, Valeriu, Aurel Sasu, *Despre noi și despre alții*, Editura Curtea Veche, București, 2009.

Arghezi, Mitzura, în volumul *L-am cunoscut pe Tudor Arghezi*, culegere de evocări alcătuită de Nicolae

Dragoș, Editura Eminescu, București, 1981.

Bâgiu, Lucian-Vasile, *Valeriu Anania. Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006.

Buta, Mircea Gelu, *Amintiri despre Bartolomeu Anania*, Editura Renașterea, 2013.

******Dicționarul general al literaturii române*, literele A,B, coordonat de Eugen Simion, Academia Română, București, 2004.

Lewis, Caroll, *Alice în țara oglinzilor,* Traducere de Nora Galin, Editura Regis, 2016.

Cubleșan, Constantin „Mărturiile" Arhiepiscopului Bartolomeu Valeriu Anania, *în Logos Inalt PreasfințituluiArhiepiscop Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2001.

Petreu, Marta, *Biblioteci în aer liber. Oameni, cărți, amintiri,* Editura Polirom, 2014.

Pintea, Ioan, *Insoțiri în turnul Babel*, Editura Omiscop, Craiova, 1996.

Mihăilescu, Dan C., *Prefață* la Valeriu Anania, *Opera literară 3, Rotonda plopilor aprinși*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2005.

Stăniloaie, Dumitru, *Reflexii despre spiritualitatea poporului român*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1992.

Ungheanu, M.,,*Rotonda plopilor aprinși*", în volumul *Logos Inalt PreasfințituluiArhiepiscop Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2001.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

METAMORPHOSIS OF LIGHT IN EMINESCU S POETRY

Ștefan-Mihai Sebesi-Sütö
Phd Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: In the structure of Mihai Eminescu's polyvalent themed poems, the symbolic alchemical meaning of death tends to camouflage a sacred metaphoric process of the "candid soul" in order to transcend the limited human condition. The present study reflects not only upon the dimensions of light in "Mortua est!", one of Eminescu's youth poems, but also on the condition of the poet.

Keywords: Mihai Eminescu, death, light, reconciliation, alchemy.

Spațiul imaginarului poetic contemplat de Mihai Eminescu e unul cu preponderență nocturn ce ascunde în subsidar lumina deschiderii spre infinit. Sub incidența luminii nocturnul se transformă în selenar. Poezia devine „strai de purpură și aur peste țărâna cea grea" (*Epigonii*) permițând eliberarea și refugiul într-un spațiu sacru unde sălășluiește unitatea, armonia. Timpul e de asemenea valorizat la cele mai înalte standarde, regresia în trecut transfigurând reiterarea sentimentului de plenitudine al ființei, un timp cu relief arhetipal. Acest timp mitic pe care-l resuscitează poetul e unul al originilor, al genezei luminilor, al începuturilor, determinant al contemplării cosmogoniei. Trecutul devine astfel timpul protector integrând lumina ca substanță a lumii, cale de acces spre Absolut, un liant spre divin. Dacă poeziile de maturitate a creației eminesciene proiectează un univers dominat de imaginea demonului ce „ia naștere din căderea sub legea eroziunii, căci timpul însemnează îndepărtarea de privirea inocentă a începuturilor,"[1] în lirica de tinerețe se remarcă o continuă încercare de transgresare a timpului fizic conturând ontologic drumul regăsirii armoniei cosmice prin reintegrarea la viața celestă chiar și prin moarte.

Moartea elementelor în alchimie rămâne o dominantă fundamentală ce nu periclita împlinirea idealului urmărit, ci preceda restituirea *operei albe*. Opera albă derivă din calcinarea imediată a spațiului, timpului, a existenței, transfigurând decantarea în fața oricăror contaminări de ordin mundan. Spațiul nocturn eminescian corespunde în aceeași măsură morții, viziunii sumbre, dar contemplative a înălțării, reliefând multitudinea simbolurilor de natură solară: luna cu a sa feerie, stelele ce revelează stadiul de argint, „râuri de lapte", „flori de lumină", „arcuri de aur", „ochi de lumină", „păr lung de raze", „haină albastră stropită cu aur" etc. Poetul nu

[1] Ioana Em. Petrescu, *Eminescu – Modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Universal Dalsi, București, 2000, p. 23.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

resimte așadar prin moarte tendința intolerabilă a neantului de a acapara universalul, ci mai degrabă intrarea într-o existență nouă. Apa, unul din motivele obsedante ale creației eminesciene, ascunde simbolistica detașării de orice reziduuri interpuse beatitudinii producând dispariția oricărui detaliu irelevant în desăvârșirea, transfigurarea și sublimarea ființei. Prin moarte, ființa decăzută în perisabil se decantează de propria sa condiție terestră limitată regăsindu-și i-limitarea. Figurând mișcarea ascensională spre sfere imuabile, eterne și inalterabile, sentimentul trecerii în neant pare o cale de anamneză a ființei ce recuperează aspirația spre esențialitate ca tensiune spre cunoașterea Absolutului.

Treptat sentimentul morții devine reprezentare a luminii pe scena textului poetic. Rosa del Conte mărturisește că „omul lui Eminescu e omul afirmațiilor vitale absolute, al plenitudinii, e omul care vine din centrul lumii, încoronat cu sori”[2], iar pentru Constantin Ciopraga „Eminescu e un poet selenar, el face din poezia nopții o scară imaginară către lumină.”[3] Cum lumina însoțește pretutindeni, sentimentul morții „își manifestă prezența în nesfârșite oglinzi acvatice, în oglinda privirilor, în sâmburele de foc al candelei etc. Dar, mai ales, lumina se manifestă ca o corporalitate difuză în consistența argintie a *negurilor albe* sau a *umbrei*. În *Crăiasa din povești*, „Neguri albe, strălucite, / Naște luna argintie”, luna care este „fiica cea de aur a negurii eterne” (*Sarmis*), sau „visul negurii eterne” (*Scrisoarea IV*); sufletul unei moarte e „o umbră de-argint strălucită” (*Mortua est!*). Umbrele și negurile eminesciene sunt pătrunse de prezența latentă a luminii, care trăiește în adâncurile lor, dându-le transparența aurorală a luminilor visate în preziua genezei.”[4]

Contrapunctând imaginile obsedante ale agoniei luminii sau repaosul neființei din poeme ca *Memento mori* sau *Scrisoarea I,* poetul aduce un plus de vitalitate în creații precum *Mortua est!*. Deși asumat sub impulsul rațiunii,poetul ajunge în postura de a regândi moartea percepută ca intolerabil sfârșit precum în *Împărat și proletar* unde această aspirație spre fatalitate înlocuiește „visul întoarcerii lumilor în neființă”[5]. În fapt, incipitul poeziei *Mortua est!* surprinde spectaculozitatea trecerii în neființă: „Făclie de veghe pe umeri morminte,/ Un sunet de clopot în orele sfinte,/ Un vis ce își moaie aripa-n amar,/ Astfel ai trecut de al lumii hotar.” Viziunea poetică translatează înțelesul alchimic al decreației ca și în cazul lui Blaga unde primește valențele *marii treceri*. Vorbim despre o decreație necesară, având mișcare ascensională, „pentru ca transformarea să fie cu putință. Moartea are sarcina să realizeze, până în adâncul nostru, deschiderea dorită. (...) Și astfel nefasta sa putere de descompunere și de disoluție va fi captată în folosul celui mai sublim dintre procesele Vieții.”[6] Fatalitatea se îmbracă în straiele albe ale transcendenței: „Trecut-ai când ceru-i câmpie senină,/ Cu râuri de lapte și flori de lumină,/ Când norii cei negri par sombre palade,/ De luna regină pe rând vizitate.” Poetul contemplă omul devenit înger, ajuns – alchimic vorbind – în stadiul de argint,

[2] Rosa del Conte, *Eminescu sau despre Absolut,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000, p. 257.
[3] Constantin Ciopraga, *Nocturnul în opera lui Eminescu* în *Studii eminesciene,* Editura pentru Literatură, București, 1965, p. 297.
[4]Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 41.
[5]*Ibidem,* p. 23.
[6] Teilhard de Chardin, *Mediul divin*, Ed. Herald, București, 2007, p.79.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

condiție eliberatorie de sub jugul mundanului: „Te văd ca o umbră de-argint strălucită,/ Cu-aripi ridicate la ceruri pornită,/ Suind, palid suflet, a norilor schele,/ Prin ploaie de raze, ninsoare de stele." Spectacolul morții e ridicat la rang macrocosmic unde toate elementele ancadramentului fixează descinderea armoniei cosmice: „O rază te-nalță, un cântec de duce,/ Cu brațele albe pe piept puse cruce,/ Când torsul s-aude l-al vrășilor caier/ Argint e pe ape și aur în aer." Întreg procesul funerar primește atributele sacralității simbolizată prin imaginea crucii. Faza de conjuncție a aurului și argintului poartă în alchimie sensul *Micilor mistere* reprezentate deseori prin proiecția soarelui și a lunii. Se remarca în poezia discutată incidența celor două elemente cosmice sub care pare așezată moartea, similitudine aproape perfectă cu imaginea lui *Rebis*[7] reprezentând perechea Soare-Lună stând în picioare deasupra Haosului, imagine metaforică pentru ceea ce în poem semnifică moartea.

Posterior *operei la negru* se destăinuie *opera la alb* care în poemul eminescian se prezintă sub forma „sufletului candid." „Chipul de lut", rămas alb și rece, denotă distanțarea de reziduurile umane precedând momentul trecerii în neființă, iar „surâsul rămas încă viu" surprinde beatificarea procesului. Taina morții îi ridică întrebări poetului ce nu poate înțelege sanctitatea dispariției și nici nu are cum să înțeleagă misterul extincției datorită condiției limitate: „Și-ntreb al meu suflet rănit de-ndoială,/ De ce-ai murit, înger cu fața cea pală? Au nu ai fost june, n-ai fost tu frumoasă?/ Te-ai dus spre a stinge o stea radioasă?" Având esență necunoscută, fenomenul trezește dorința de cuprindere a tainei incitând aluzia comparativă a devenirii asemeni lunii. Desprinzându-se de mărginita lume a omenescului, ființa devenită „sfântă regină" ajunge să facă parte din i-limitatul *tărâm al făgăduinței* al cărui sacralitate este fundamentată cromatic: „Dar poate acolo să fie castele,/ Cu arcuri de aur zidite de stele,/ Cu râuri de foc și cu poduri de-argint,/ Cu țărmuri de smirnă, cu flori care cânt;/ Să treci tu prin ele, o sfântă regină,/ Cu păr lung de raze, cu ochi de lumină,/ În haina albastră stropită cu aur,/ Pe fruntea ta pală cunună de laur." Ea, ființa devenită neființă, se predă în totalitate transcendenței absolute fiind la rândul ei beatificată. Purtând straiele albastre,tabloul denotă în aceeași măsură încremenirea în spațiul eternului sugerând după Jean Chevalier și Alain Gheerbrant (*Dicționar de simboluri*) „drumul spre infinit".

Contemplarea tainei deschiderii spre infinit asupra căreia meditează poetul apare la Carl Gustav Jung drept „eveniment involuntar, în acest chip îi era necunoscută alchimistului natura veritabilă a materiei. O cunoștea numai din aluzii. Încercând să o exploreze, el proiecta inconștientul în obscuritatea materiei, pentru a o lumina. Pentru a lămuri misterul materiei [în *Mortua est!* materia e chiar i-materialul, *n. n. S-S Ș-M*], el proiecta un alt mister, și anume fundalul său sufletesc necunoscut, în ceea ce trebuia lămurit: *obscurum per obscurius, ignotum per ignotius*, obscurul prin și mai obscur, necunoscutul prin și mai necunoscut."[8] Fundalul sufletesc de care vorbeste savantul traduce neputința poetului de a accede și înțelege obscurul ce învăluie existența arhetipală a morții, de aceea o valorifică în și prin poezie.

[7] Carl Gustav Jung, *Psihologie și alchimie*, Editura Teora, București, 1998, p. 219.
[8] *Ibidem*, p. 220.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Plenitudinea morții izvorăște din *chaos,* e acel punct, acea lumină desprinsă din haosul primordial. E dorința arzătoare de reîntoarcere în sacralitatea eternității opozabilă precarității umane: „O, moarte e-un chaos, o mare de stele,/ Când viața-i o baltă de vise rebele;/ O, moartea-i un secol cu sori înflorit,/ Când viața-i un basmu pustiu și urât.-" Miracolul morții depășește evident miracolul vieții determinând o sumbră umbră a perspectivei din care este privită: „A fi? Nebunie și tristă și goală;/ Urechea te minte și ochiul te-nșeală;/ Ce-un secol ne zice ceilalți o dezic./ Decât un vis sarbăd, mai bine nimic." Ca o consecință, toposurile existenței sunt inversate în cadrul poemului, încât dacă viața e văzută ca fiind stearpă, „vis rebel" sau „basm pustiu", în opoziție va sta setea de cunoaștere a neantizării, imperativ asumat de poet în mod hotărâtor, fundament al propensiunii spre Absolut.

Așezat sub incidența luminii selenare ce nu estompează contururile, ci mai degrabă le potențează ascuțind sensibilitatea și senzorialitatea imaginilor, poetul materializează avântul spre Absolut, lumină izvorâtă din lumină, adeseori prin metafora geniului ca ființă superioară capabilă să privească dincolo de restriștea umană și să ia aminte de tainele „nepătrunsului ascuns". Ca o consecință, poetul devine făuritorul legăturilor incomensurabile dintreconștiința individuală și „perspectiva ochiului creat spre a cunoaște."[9] Dacă în cazul *Luceafărului,* poetul-alchimist destăinuie proiectarea idealului în forma finită a cunoașterii prin Eros în cazul unuia dintre actanți, respectiv prin regresul finalizat ca avânt ascensional spre divinitate. Prin condiția omului de geniu poetul își metaforizează al său statut în lumea în care este sortit a rămâne „nemuritor și rece". Plăsmuirea este aceasta, eliberarea prin intermediul creației a propriei spiritualități prin care rămâne nemuritor, opera sa având putința de a transcende negura veacurilor, dar va rămâne mereu renegat de contemporani care nu pot pătrunde sfera trăirilor sale. Sintetizând condiția a ceea ce numim noi poetul-alchimist, Eminescu nota într-o filă de manuscris: „Aceasta este povestea... iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte, aici pe pământ, nu e nici capabil de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit." Sub pana creatorului, geniul este singularizat asemeni alchimistului care, posedând un ansamblu de principii ontologice nedezvăluit omului de rând, provoacă înstrăinarea. Pentru alchimist condiția alienării era vitală pentru perpetuarea operei sale, doar ucenicul putând aspira la moștenirea legilor gnoseologice. Bineînțeles, ucenicul poetului este nimeni altul decât cititorul.

În subsidarul creației se va anunța mereu intenția contemplativă a poetului similară cu cea a alchimistului ce în spatele încercărilor himerice de obținere a aurului urmărea desăvârșirea exprimată în termeni existențiali. În cazul lui Eminescu, poet având o origine romantică, poezia se va contopi și identifica mereu cu visul ca dimensiune ce permite transcendența, locul unde prin congruența cu un timp mitic, aspirația creatorului se materializează. Materialul alchimic prelucrat vor fi viziunile poetice. Drept fir al unei călătorii transcendentale, poezia are ca ultimă deviză perceperea și translatarea fundamentelor creaționiste spre care omul comun nu poate tinde. Din acest motiv eul poetic își fundamentează crezul din perspectiva geniului. Mai mult decât atât, imaginea poetului ajunge să se suprapună cu cea a alchimistului ce căuta descifrarea

[9] Ioana Em. Petrescu, *op. cit.,* p. 199.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

vidului existențial. Un prim rezultat al acestei incidențe constă în posibilitatea de a reitera sensurile poeziei ca lumină izvorâtă din lumină. Poetul-alchimist are, asemeni geniului, o condiție specială încercând prin fiecare poem să se apropie de cea mai sublimă formă a artei, de propriu-i *Magnum Opus*.

Scrisorile funcționează asemeni poeziei testimoniale a lui Arghezi, moștenire ce se fundamentează pe opoziția dintre ființa superioară și societatea incapabilă să-i înțeleagă ideile și avânturile spre Absolut. Astfel, în *Scrisoarea I* geniul e figurat în postura savantului, în *Scrisoarea II* el este artistul, sensibil și iubitor de frumos, în timp ce în *Scrisoarea III* omul superior e redat sub forma omului politic. *Scrisorile IV* și *V* sunt consacrate desacralizării sentimentului iubirii într-o lume ce prețuiește mai degrabă interesele meschine și aspectele prozaice ale lucrurilor, fără interes asupra adevărului și frumosului.

Tabloul de debut al primei scrisori ne așază față în față cu măreția lunii, astru tutelar ce guvernează asupra microcosmosului instituit de lumea umană panoramând o voluptoasă văpaie aruncată peste tot cuprinsul. Motivul lunii respectă firul simbolic al ușii care permite pătrunderea într-un spațiu sfânt, „gândirilor dând viață" în momentul stingerii lumânării ce primește atributele rațiunii ce adoarme, semn al revelației onirice a unor structuri inconștiente. Luna apare unicizată prin asemănarea cu fecioara care-și îndreaptă privirea pe verticală, de sus în jos, realizând legătura inexorabilă dintre macro și microcosmos. Deși poetul impune o stare de somnolență, în fața ochilor ni se perindă ideea regresului spre matricea timpului și spațiului originar, putând la fel de bine semnifica timpul și spațiul poeziei ce rămâne marcat de ilimitare și universalitate: „Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare,/ Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare,/ Căci perdelele-ntr-o parte când le dai, și în odaie/ Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie,/ Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate/ De dureri, pe care însă le simțim în vis pe toate."

Fiind comparată cu fecioara, punct al înălțimilor absolute, poetul coboară privirea spre omenesc printr-un joc criptat al limbii. Venind de sus în jos,privirea poetului va putea surprinde verticalizarea proiecțiilor bătrânului dascăl contemplând soarta geniului în fața spectacolului uman. „Dacă în prima etapă a creației eminesciene divinul lua forma demiurgului platonician, dacă în cea de a doua etapă demiurgul se demonizează, devenind sinonim cu schopenhaueriana voință de a fi și excluzând posibilitatea morții, în această a treia etapă funcția demiurgului și-o asumă moartea sau neființa"[10]: „Câte țărmuri înflorite, ce palate și cetăți,/ Străbătute de-al tău farmec ție singură-ți arăți!/ Și în câte mii de case lin pătruns-ai prin ferești,/ Câte frunți pline de gânduri, gânditoare le privești!/ Vezi pe-un rege ce-mpânzește globu-n planuri pe un veac,/ Când la ziua cea de mâine abia cuget-un sărac.../ Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții,/ Deopotrivă-i urmărește raza ta și geniul morții."

„Bătrânul dascăl" apare în cel de-al treilea tablou sintetizând condiția poetului, a omului de geniu ce se străduiește necontenit să descopere și să tălmăcească enigmele de nepătruns ale universului. Specificul său superior este relatat de Eminescu prin puterea meditației asupra viitorului valorificând experiențele trecutului. El devine punctul central, liantul între trecut,

[10]*Ibidem,* p. 195.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

prezent și viitor, scăldat de razele lunii, având posibilități contemplative nelimitate. El este „ochiul creat spre a cunoaște, Atlas spiritual căruia îi este menit să dezlege noaptea-adânc-a veciniciei."[11] Proiecție arhetipală a sinelui, „gârbovit și de nimic", dascălului pare a-i fi hărăzit rolul de conștiință a universului inconștient, de centru spiritual al lumilor."[12] În tabloul pe care-l creionează Eminescu, figura dascălului pune în evidență contrastul dintre înfățișarea banală a geniului și capacitatea de a pătrunde cu lumina sa tainele întregului cosmos, luând în stăpânire până și eternitatea: „Iar acolo bătrânul dascăl, cu-a lui haină roasă-n coate,/ Într-un calcul fără capăt tot socoate și socoate/ Și de frig la piept și-ncheie tremurând halatul cevhi,/ Își înfundă gâtu-n guler și bumbacul în urechi;/ Uscățiv așa cum este, gârbovit și de nimic,/ Universul fără margini e în degetul lui mic,/ Căci sub fruntea-i viitorul și trecutul se încheagă,/ Noaptea-adânc-a veciniciei el în șiruri o dezleagă;/ Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr/ Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr."

Alchimistul, poetul metaforizat cu alte cuvinte, poate absorbi în sânul creației sale vedeniile originii întregului univers. Sub imperiul luminii, luna e cea care determină anamneza genezei, apoi halucinația extincției totale a cosmosului reamintindu-ne de ciclicitatea care își va pune amprenta. Dacă originea universului a constat în desprinderea unui punct din inerția haosului, spre haos ne vom întoarce mereu. Imaginea pe care o conturează Eminescu are o puternică pregnanță amintind de șarpele *Uroboros* care-și mănâncă propria coadă, „al cărui sfârșit e începutul"[13], ciclicitate ce va determina mereu revenirea la starea inițială. Dacă totul era cuprins de nemișcare, existența fiind aruncată într-o eternă pace, spre același traiect se va înscrie viitorul. Impresionant rămâne în această parte tabloul haosului redat grandilocvent: „Pe când luna strălucește peste-a tomurilo bracuri,/ Într-o clipă-l poartă gândul îndărăt cu mii de veacuri,/ La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă,/ Pe când totul era lipsă de viață și voință,/ Când nu se-ascundea nimic, deși tot era ascuns.../ Când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns./ Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?/ N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,/ Căci era un întuneric ca o mare fără-o rază,/ Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază. Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,/ Și în sine împăcată stăpânea eterna pace!.../ Dar deodat-un punct se mișcă... cel dintâi și singur. Iată-l/ Cum din chaos face mună, iară el devine tatăl!.../ Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,/ E stăpânul fără margini peste marginile lumii.../ De-atunci negura eternă se desface în fășii,/ De atunci răsare lumea, lună soare și stihii.../ De atunci și până astăzi colonii de lumi pierdute/ Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute/ Și în roiuri luminoase izvorând din infinit,/ Sunt atrase în viață de un dor nemărginit." Posedând tainele cunoașterii, poetul devine martor al genezei cosmosului, al întregilor colonii de lumi printre care se află și cea omenească, o lume lipsită de însemnătate în raport cu infinitatea universului. Datorită punctului originar care visează la revenirea la noaptea neființei se conturează mandala, imagine alchimică cu valoare de simbol ce va restrânge cadrul la un singur punct central, dascălul: „În prezent cugetătorul

[11] *Ibidem*, p. 199.
[12] *Idem*.
[13] Diana Fernando, *Alchimia ilustrată de la A la Z*, Editura Aldo Press, București, 1999, p. 186.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

nu-și oprește a sa minte,/ Ci-ntr-o clipă gându-l duce mii de veacuri înainte;/ Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist și roș/ Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși,/ Cum planeții toți îngheață și s-azvârl rebel în spați'/ Ei, din frânele luminii și ai soarelui scăpați;/ Iar catapeteasma lumii în adânc s-au înnegrit,/ Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit; Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecnicie,/ Căci nimic nu se întâmplă în întinderea pustie,/ Și în noaptea neființii totul cade, totul tace,/ Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace..."

Dacă cugetătorul se așază în mijlocul cercului desemnat de mandală, razele acestui cerc nu va conține altceva decât țesătura creației sale. Astfel, privit ca ipostază metaforică a poetului, țesătura care creează corpusul mandalei, a poeziei, vor fi versurile scrise ce rămân ca mărturie a înțelepciunii superioare de care dispune poetul. Prin poezie, el poate străbate cele mai adânci himere din care să înalțe suflul poetic vital. Poetul trăiește și va trăi mereu prin poezia pe care o scrie, de aceea ea devine *Magnum Opus.* Imaginea cosmogoniei primește atribute cu valoare de simbol ce finalmente vor înfățișa soarta creației sale. Născută din nemărginita zare,creația va tinde peste veacuri spre aceeași origine datorită „nopții uitării" ce se va așterne asupra-i. Dacă nașterea creației este privită metaforic prin imagini cosmogonice,soarta ei nefericită capătă semnificațiile unei apocatastaze, ale extincției sistemului solar. Poetul are premoniții apocaliptice, soarele[14], dublat simbolic de rostul poeziei ajunsă la desăvârșire, devine „trist și roș/ Cum se-nchide ca o rană." Premonițiile sumbre ale poetului sunt actualizate în următorul tablou în care se detaliază atât soarta scrierilor cugetătorului, cât și propriul său destin.

Planul verticalizat al viziunilor poetice reia imaginea panoramică a omenirii privită de sus, coborând într-un microunivers marcat de patimi, asemeni unei panorame a deșertăciunilor. Se poate observa cum cele două planuri converg, planul creației e în cerurile înalte, dar strâns legat de cel de jos, terestru, al creatorului. Naivul dascăl păstrează iluzia nemuririi, dar, cum remarca Petru Creția, în această secvență „soarta bătrânului dascăl este văzută ca zădărnicie a măreției și a gloriei, sub semnul, dublu al neînțelegerii iremediabile, mărunte, vulgare a posterității, și sub acela al morții depline." Moartea deplină va fi echivalenta morții universului închipuită anterior, dar care va însemna pentru dascăl și moartea cugetărilor sale. Tonul acestei secvențe devine unul tragic, eul liric compătimind geniul, compătimindu-se în fond pe sine: „ „De-oi muri – își zice-n sine – al meu nume o să-l poarte/ Secolii din gură-n gură și l-or duce mai departe,/ De a pururi, pretutindeni, în ungherul unor crieri/ Și-or găsi, cu al meu nume, adăpost a mele scrieri!"/ O, sărmane! ții tu minte câte-n lume-ai auzit,/ Ce-ți trecu pe dinainte, câte singur ai vorbit?/ Prea puțin. De ici, de acolo de imagine-o fâșie,/ Vre o umbră de gândire, ori un petic de hârtie;/ Și când propria ta viață singur n-o știi pe de rost,/ O să-și bată alții capul s-o pătrunză cum a fost?" Sentimentul zădărniciei se traduce în acest fragment prin interesul superficial acordat biografiei cugetătorului și nu a creației sale, văzându-și propria viață ca o splendidă ironie. Destrămarea numelui geniului corespunde destrămării ordinii universului ce piere în neființă tot astfel cum se întâmplă și în cazul său, ambiția spre Absolut luând în această poezie o turnură tragică: „Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfarămi... orice-ai spune,/ Peste toate o lopată de țărână se depune./ Mâna care-au dorit sceptrul universului și gânduri/ Ce-au

[14] Soarele este în alchimie simbolul aurului, finalul procesului creativ, cf. Diana Fernando, *op. cit.*, p. 175.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

cuprins tot universul încap bine-n patru scânduri.../ Or să vie pe-a ta urmă în convoi de-nmormântare,/ Splendid ca o ironie cu priviri nepăsătoare..."

Ultima secvență poetică repune cadrul inițial al unei lumi învăluită de lumina luniice rămâne martoră a destinului omenirii. Se reia, de asemenea, motivul nopții ce favorizează anamneza dorurilor. Dorul este, așa cum am menționat, unul dintre componentele care, alături de motivul lunii, aduce în prim plan evidențierea relațiilor dihotomice dintre conștient și inconștient după suflarea lumânării, impregnează în structura poetului o *voință de a fi*: „Între ziduri, printre arbori ce se scutură de floare,/ Cum revarsă luna plină liniștita ei splendoare!/ Și din noaptea amintirii mii de doruri ea ne scoate;/ Amorțită li-i durerea, le simțim ca-n vis pe toate,/ Căci în propria-ne lume ea deschide poarta-ntrării/ Și ridică mii de umbre după stinsul lumânării.../ Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta fecioară,/ Și câți codri-ascund în umbră strălucire de izvoară!/ Peste câte mii de valuri stăpânirea ta străbate,/ Când plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate,/ Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții/ Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții". Prin reîntoarcerea din finalul poemului la ilustrarea aceluiași cadru,creația devine ea însăși mandala care, închizându-se precum o sferă,poartă semințele perfecțiunii. Opera este așadar completă, desăvârșită, devine un palimpsest ce dezvăluie în subsidar scindarea omului de geniu, dar totodată reintegrarea în Neant, „grad suprem de cunoaștere",cum spune Pompiliu Constantinescu.

E așadar poetul un alchimist? Putem crede în măsura în care îl considerăm un alchimist angajat în slujba Logosului. E cel care își proiectează propriul crez în sânul poeziei, e cel care își traduce propriile vedenii în viziuni poetice și nu în ultimul rând e cel care își vede întreaga creație în cel mai sublim mod posibil, ca *Mare Operă*. Prin poezie creatorul se poate ridica deasupra propriei condiții, poate privi dincolo de orice limitare tot astfel cum omul de geniu poate deține posibilitatea de a transcende timpul pentru a se identifica cu Eternul. E o atitudine metafizică ce privește raportul dual al perspectivelor din care este urmărit conceptul de existență. Proiectul poetului-alchimist se recunoaște doar în măsura în care acordăm poeziei meritul tragic pe care îl insuflă confruntarea și conștientizarea propriei limitări. Mihai Eminescu reușește să înfrunte această limitare prin intermediul versului, asumându-și astfel soarta. Această tensiune ce transpare din tragismul contemplației generează opusul ei, trecerea în sublim. Oare nu e aceasta calea alchimică de obținere a lui *Opus Magnum*?

BIBLIOGRAFIE:

Bibliografia operei
Eminescu, Mihai, *Opere*,Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1939.

Bibliografie critică
Ciopraga, Constantin, *Nocturnul în opera lui Eminescu* în *Studii eminesciene,* Ed. pentru Literatură, București, 1965.
Ciopraga, Constantin, *Poezia lui Eminescu: Arhetipuri și metafore fundamentale,* Iași, Ed. Junimea, 1999.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

De Chardin, Teilhard, *Mediul divin*, Ed. Herald, București, 2007.
Fernando, Diana, *Alchimia ilustrată de la A la Z*, Editura Aldo Press, București, 1999.
Jung, Carl-Gustav, *Psihologie și alchimie*, Ed. Teora, București, 1998.
Del Conte, Rosa, *Eminescu sau despre Absolut*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2000.
Petrescu, Ioana Em., *Eminescu – Modele cosmologice și viziune poetică*, Ed. Universal Dalsi, București, 2000.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

GEORGE BĂLĂIȚĂ S NOVEL- BETWEEN MAGICAL AND NEO-REALISM

Roxana Cotruș
PhD Student, Petru Maior University of Tîrgu Mureș

Abstract: In Bălăiță's novels the political hints are present, and of course I am referring to the communist ones; in this way there can be observed different professional relationships between superiors and employees, peculiar habits, the period in which the action is placed (in the 50's), etc. On the other side, as Anton Cosma had also noticed, World in two days and The disobedient apprentice are also representative through their ludic characteristics and the insertion of the fantastic in the reality. Therefore, in Bălăiță's novels there is a mixture of magical realistic and neorealistic characteristics; despite this fact, as the literary critic Ion Pop noticed, Bălăiță manages to disconnect from the historical harshness, choosing instead the magical time and space.

Keywords: magical realism, neorealism, hybrid, metamorphosis, quotidian.

Termenul de „realism magic", folosit întâia oară în anul 1925 de către criticul de artă Franz Roh, desemna stilul postexpresionist în pictură. În literatură, naşterea acestuia s-a produs odată cu apariţia operelor scriitorilor sud-americani precum Jorge Luis Borges, Gabriel Garcia Marquez, Isabel Allende, Alejandro Carpentier (care a frecventat şi cercurile suprarealiste). Literatura realist-magică este reprezentată de apariţia unor elemente magice, aproape de domeniul fantasticului, evenimente de neexplicat în condiţii normale, prin care se produce o ruptură de firul logic al derulării evenimentelor. În cazul realismului magic, de menţionat este faptul că elementele reale se îmbină cu cele magice, planurile alternează, cititorul experimentând două ţinuturi, două dimensiuni. Realismul magic există la graniţa dintre două lumi: una reală, iar cealaltă imaginară. Important a se reţine este faptul că imaginarul realismului magic se reazămă tot pe realitate, este un produs al acesteia, pe când suprarealismul, de pildă, este produsul purului imaginar, al visului.

O trăsătură importantă a acestui stil este prezenţa metamorfozărilor, de asemenea este simţită o reacţie antibirocratică, dată fiind perioada de apariţie a romanelor marilor scriitori sud-americani, o perioada încărcată mai ales la nivel social şi politic. Acest tip de literatură nu se lasă relevată în totalitate, are un caracter hibrid (viaţă şi moarte, urban-rural, magic-real, trecut-prezent). De asemenea, în cele mai multe dintre cazuri, perspectiva ironică a autorului este nelipsită, precum şi reticenţa acestuia de a da explicaţii, informaţii suplimentare cu privire la veridicul sau fantasmagoricul evenimentelor.

Neorealismul este o altă faţă a realismului, „o tendinţă" apărută în Italia de după cel de-Al Doilea Război Mondial. Apariţia acestuia s-a datorat dorinţei de a trata într-un mod realist

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

factorii care au dus la izbucnirea războiului. Cei mai importanţi scriitori neorealişti sunt Italo Calvino, Alberto Moravia şi Caesare Pavese. Un mai mare impact l-a avut în industria cinematografică, unde s-a caracterizat printr-o puternică obiectivitate, asemenea documentarelor, şi de foarte multe ori, în locul actorilor profesionişti se foloseau amatori; cel mai cunoscut din regizorii neorealişti fiind Roberto Rossellini, cu a lui *Roma, oraş deschis* (*Roma, cita aperta*), 1945. Neorealiştii şi-au îndreptat mult atenţia asupra conflictelor sociale dintre clasele muncitoreşti, precum şi asupra discrepanţei dintre viaţa sătească şi cea de la oraş.

Romanele lui Bălăiță nu sunt lipsite de aluzii la adresa regimului politic, observându-se predilecția pentru evidențierea „relațiilor dintre șefi și subalterni (Visarion Adam – Pascu, Ștefan Dabija – Duțu), dintre subalterni și șefi (Finți – Tulipa și Negroiu, Filip Adam – șefii săi ierarhici etc.), ale subalternilor între ei (Filip Adam – Iosca Mușat)”[1] (în *Ucenicul neascultător*). Nici lui Anton Cosma nu i-au scăpat aceste detalii, el venind cu o remarcă plauzibilă: „*Lumea în două zile* (1975) și *Ucenicul neascultător* (1977) sunt expresia unui duh caragialesc-gogolian, europeano-balcano-asiat, combinație insolită de tradiție și modernitate, de frustețe și livresc. Critica a relevat ca dominante ale scrisului acestui autor ludismul și inserția fantasticului în cotidian. Mai puțin s-a aobservat că acestea sunt armonizate atent cu o concepție realist-activistă, și puse în serviciul unor teze social-morale pozitive”[2]. Așadar, nici *Lumea în două zile,* apărut în anul 1975 încadrat în categoria romanelor „obsedantului deceniu”[3] nu este scutit de astfel de aluzii, însă nu realismul întunecat îl caracterizează, ci acela magic. Acţiunea se petrece în jurul anilor ’50- ’60, perioadă aflată sub ocârmuirea regimului comunist; Bălăiţă reuşeşte, totuşi, să se detaşeze de rigiditatea timpului istoric, pledând pentru un timp şi un spaţiu magice.

Universul lui George Bălăiță se fundamentează continuu pe interdependența dintre cele două spații antagonice: Domestica și Infernalia. Acest aspect este dovedit de cele două romane ale sale, *Lumea în două zile* și primul volum din ceea ce se dorește a fi o trilogie, *Ucenicul neascultător*. Astfel, „*Lumea în două zile* își fixează, întâi, un teritoriu epic: Albala (în prima zi), Dealu Ocna (în cea de-a doua), cu mici deosebiri între ele. O lume sensibil asemănătoare, în plină dizlocare şi în plină constituire”[4]. Nu altfel stau lucrurile în cazul *Ucenicului neascultător* unde, chiar dacă delimitarea nu e atât de pronunțată, se face resimțită prin antinomia Modrei cu toate celelalte spații cotropite.

Primul roman își plasează acțiunea în Alabala, universul casnic sau Domestica, asupra căruia acționează în mod protectiv o forță divină ce-i împiedică pe eroi s-apuce drumul pierzaniei, iar cel de-al doilea, reprezentantul Infernaliei, este Dealu Ocna, un oraș în care Antipa, personajul principal, se preschimbă în „funcționarul neantului”; acesta constituie locul intrigant, în care firescul se precipită, guvernarea revenindu-i forței demonice. Evident că repartizarea nu este aleatoare, ci acesteia îi revine rolul de a contura decisiv profilul eroului,

[1] Marian Odangiu, *Romanul politic*, Ed. Facla, Timișoara, 1984, p. 83.
[2] Anton Cosma, *Romanul românesc contemporan*, Ed. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 1998, p. 293.
[3] Pop, Ion (coord.), *Dicţionar analitic de opere literare româneşti*, vol. I, Ed. Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj- Napoca, 2007, p. 528.
[4]Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Ed. David & Litera, 1998 , p.34

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

întrucât ipostazele acestuia diferă în funcție de toposul în care îl găsim. Așadar, fără a exagera prea mult, se poate face o analogie între eroul nostru și cel al *Straniului caz al doctorului Jekyll şi al domnului Hyde*, al lui Robert Louis Stevenson, întrucât, așa cum acela simbolizează lupta dintre două entități atât de diferite și, totuși, omogene, la fel poate fi privit și „cazul" lui Antipa: un individ în ființa căruia se zbat ambele ipostaze. Astfel, cel dintâi topos îl prezintă pe protagonist ca protejat al soției sale, Felicia, nume de o sugestivitate puternică, întrucât acționează asupra lui ca entitate pozitivă. Apartamentul din Albala devine, așadar, punctul de convergență, simbol al maternității. Situația se preschimbă radical în Dealu Ocna, loc în care docilității din prima parte începe să i se opună un strașnic teribilism, eroul devenind parcă un trimis al lui Hades, învestit cu „arta" profeției morților. Și nu este singurul individ al acestui univers posedat de forța malefică. După cum sugerează și numele, acest spațiu este o „ocnă" în interiorul căreia toate personajele par să fi semnat un pact cu diavolul, acestea fiind împinse mereu înspre păcat, batjocură și glumă. Un singur personaj pare să-și păstreze identitatea integră: judecătorul Viziru, care, însă, nu scapă, sfârșind lovit de mașină. . Remarcabil e darul lui George Bălăiţă de a crea topografia oraşului de provincie, printr-un limbaj de-a dreptul poetic: „ Peronul este îngust, mozaicul vechi (romburi verzui în cercuri plumburii) s-a crăpat în multe locuri. Globurile sunt umplute cu ciment. Cimentul crapă și el. Altfel decât vechiul mozaic. Într-o zi, un fir de iarbă s-a ivit într-o astfel de crăpătură. Lucrurile nu s-au oprit aici, fiindcă nu era chiar un fir de iarbă, era o plantă ciudată care creștea repede și făcea un fel de fructe închise în păstăi, mai mai ca fasolea /.../ trunchiul subțire contorsionat, un soi de vrej lemnos"[5]. Talentul său n-a rămas neremarcat, iar Cornel Ungureanu îi recunoaște acest merit în volumul său *Proza românească de azi*: „Adevărul este că Bălăiţă a citit foarte multă poezie şi că îl reciteşte oridecâteori se iveşte ocazia pe Bacovia. De străbate nu numai spaţiul, ci şi timpul lui."[6].

În încercarea de a sfida limitele cotidianului, autorul alege ca indici temporali 21 decembrie și 21 iunie, plasându-și și mai hotărât lumea în zona de tranzit dintre cele două lumi. „Romanul se bazează pe această parabolă a sufletului uman, dublu și contradictoriu: banal și extraordinar, supus şi revoltat, lumesc şi diavolesc.Eroul principal fiind Antipa, existenţa lui - aceea domestică şi deopotrivă aceea infernală – este surprinsă în două zile de sărbătoare. Sărbătoarea reprezintă un element capital pentru înţelegerea romanului. Cea dintâi, petrecută în familie, îşi are ritualul neschimbat de câţiva ani. în ziua respectivă,Antipa stă acasă, ca şi cum ar fi bolnav, şi se complace în a fi îngrijit, tratat, răsfăţat de Felicia. E total inactiv, dormitând în fotoliu şi aşteptând să se facă seară."[7]. După cum a remarcat și Manolescu, simbolistica celor două momente îi vine ca o mănușă eroului, întrucât, în 21 iunie întâlnim un Antipa retras, defensiv, exact în ziua în care soarele renaște, manifestând cea mai puternică influență asupra desfășurării vieții pe Pământ, o zi de care sunt legate diverse tradiții în multe civilizații, având rolul de a alunga spiritele rele. 21 decembrie este ziua în care familia Antipa sărbătorește în

[5] George Bălăiță, , *Lumea în două zile*, Ed, Cartea Românească, Bucureşti, 2002, pp. 221-222.
[6] Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1985, p. 553
[7] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe,* Ed. Gramar, Bucureşti, 2006, p. 659.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

mare taină Ajunul, o zi în care în casa acestora se cocea gluma. Se pune întrebarea: al cui ajun? nu este exclus să fie chiar cel al Crăciunului, deoarece cultul acestuia este legat de cel al solarității, cult care a primit diverse valențe pe parcurs, fie laice, fie religioase. În ceea ce privește religiozitatea solară, ziua de 21 decembrie este aceea în care Zeul Solar moare și renaște prin obiecte și alimente simbolice: porcul jertfit, butucul ars, colacii copți și mâncați. Revenind la Antipa, alegerea celor două zile îi trădează caracterul hibrid. Întâlnim, pe de-o parte, un Antipa reprimat, protejat al Feliciei, într-un cadru în care „dreptul la replică" nu îi este acordat, cuprins fiind de teamă, de stări halucinatorii, o față contrară celei din a doua zi, când această reprimare se transformă în teribilism, relevându-i-se forţa profetică. Antipa din prima zi oferă imaginea unui personaj banal, nesugerând nicio trăsătură extraordinară, însă care pare, totuşi, să ascundă ceva, să se ascundă de cineva, este individul care pune ceva la cale. Antipa, un individ aparţinând în primă fază lumii ordinare, este intordus în acţiunea romanului în dimineaţa zilei de 21 decembrie, o zi neobişnuit de călduroasă. Imaginea relevată de erou în cea dintâi zi este cea a unui soţ care îşi pune nădejdea în soţia sa, Felicia, fiinţă indispensabilă acestuia. După îndelungatele insistențe ale Feliciei, Antipa iese din casă, însă își alege o vestimentație neadecvată, remarcată, spune el, de cățelușa lor, Eromanga, pe care o auzise spunând: „domnul Antipa a ieşit pe uşă îmbrăcat ca pentru o expediţie la Nordupol, ţinutul acela înfiorător despre care mi-a vorbit Argus şi unde fraţii noştri inteligenţi, câinii care trag săniile fac dovada înaltei lor superiorităţi morale."[8]. Astfel, la o privire mai atentă, apare și primul element care trădează un aspect extra-ordinar al lui Antipa, plasându-l dincolo de limitele normalității- convingerea că îşi auzise pechineza monologând pe seama lui şi a soţiei sale. În ciuda stării de halucinaţie, de teamă, dar şi a vestimentaţiei neadecvate pe care acesta o alege, poziţionându-l într-o zonă stranie, dar nu periculoasă, ceva din ceea ce urmează îi conferă eroului o alură misterioasă, conspirativă.

Un element-cheie în acest sens este constituit de visul pe care Antipa îl are în cea dintâi zi, s-ar putea spune, unul profetic: „Antipa visează un zid alb orbitor, soare, auzea deasupra lui ceva ca bătaia aripilor unei păsări, dar nu vedea pasărea, acum este în casa lui Anghel la Dealu-Ocna, vede cactuşii pe fereastră şi îl vede pe Anghel mort cu gura strânsă şi nasul vânăt în patul lui îngust de lângă perete, măgarul lui Muedin jumătate în casă, jumătate afară cu capul băgat în traista de ovăz, face o baligă aurie pe care se năpusteşte un roi de albine /.../ Antipa sare sprinten din fotoliul Baroni."[9]. Acestui moment îi urmează un stadiu de tranziţie, dacă se poate spune aşa, între Antipa retrasul şi exuberantul.

În a doua zi, 21 iunie, reprimarea lui Antipa devine teribilism; dacă în cea dintâi zi Antipa apărea drept un răsfăţat al soţiei sale: „lângă Felicia eu mă simt în siguranţă. Ea mă apără. Mie îmi ajunge, dar ea vrea mai mult. Cât? Nu ştiu."[10], în cea de-a doua, devine tipul bărbatului feroce, dispus să îşi satisfacă amanta. Gluma care în prima zi este doar menţionată: „ Fleacuri, spune Antipa, ascultă Druicule, doar n-o să iei în serios glumele mele. Glume? Spune

[8] George Bălăiță, *Lumea în două zile*, Ed. Cartea Românească, 2002. p. 52.
[9] Ibid., p. 31
[10] Ibid., p. 74

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

inginerul Druică, glume zâci, Antipa?"[11], pe celălalt tărâm aceasta este relevată, omul domestic din apartamentul din Albala preschimbându-se în profetul demonic ce se îngrijeşte de morţile celor pe care îi însemnează.

De asemenea, spre deosebire de imaginea marginalizatului, în 21 decembrie acesta apare drept un personaj indispensabil mediului social din cârciuma lui Moiselini, unde întâlnirile hedonice la care participau personaje ca doctorul Puşlenghea, profesorul Lăduncă, inginerul Druică, preotul care nu se-ncrede în existenţa divinităţii, popa Zota, procurorul Viziru, Agop „artistul" şi, bineînţeles, ocârmuitorul acestei cârciumi, Moiselini, erau la ordinea zilei.

Călătoriile frecvente pe care Antipa le făcea la Dealu-Ocna se datorau profesiei sale, acesta lucrând ca funcţionar la primăria de acolo, la starea civilă, însă nu în departamentul care aducea bucuria pe feţele oamenilor, ci în cel din care aceştia ieşeau îndureraţi, în cel unde se emiteau certificatele de deces: „În ultima vreme, Antipa lucra la starea civilă. Erau două birouri. Într-unul se oficiau căsătoriile, în celălalt se înregistrau decesele. Antipa nu era chiar *ofiţerul*, omul acela important care întreabă dacă o iei de nevastă sau te ia de bărbat, dar ceva învârtea pe acolo /.../ el era omul care-ţi *elibera dovada* că celălalt nu mai există. *Antipa era funcţionarul neantului."*[12]

Ceea ce îl transformă pe erou în mod radical este forţa de a prezice morţile celor din jurul său, începând cu Biducă, paznicul de la baia comunală, continuând cu doctorul Gaiu, cu şeful gării-Onu, cu preotul Zota, acest lung şir de decese finalizându-se cu propria-i moarte. Astfel, Antipa devine profetul în jurul căruia se perindă toate celelalte „scursuri" ale spaţiului demonic, este precum o divinitate care-şi guvernează propriul univers, începându-l şi sfârşindu-l. Personajul principal este ceea ce numeşte Northrop Frye în *Anatomia criticii* „varianta tragică a viciului", fiindcă prezicerea morţilor se transformă într-un joc de noroc ce îi provoacă eroului dependenţă, ajungând, în cele din urmă, să fie strivit de propria-i roată. Forţa profetică a acestuia, imposiblitatea sa de a evada din „cuşca" glumei, îi oferă lui Antipa un caracter tragic; el se află atât aici, cât şi dincolo, există ceva foarte uman în natura sa, dar şi ceva care depăşeşte condiţia omenească, ceva ce îl apropie pe actant de lumea de dincolo, creându-se între el şi acea „lume" nepermisă nouă, oamenilor de rând, o comuniune tainică. Tragismul personajului constă în faptul că joaca de-a moartea aduce după sine o răzbunare a sorţii şi, când acesta pare că se află în punctul culminant al gloriei sale, se produce catastrofa: „Principiul de bază al ironiei tragice presupune faptul că oricât de extraordinară ar fi situaţia în care se află eroul, ea nu trebuie să fie o consecinţă a caracterului acestuia./.../ Tragedia dobândeşte înţeles datorită faptului că nenorocirea înfăţişată rezultă în mod plauzibil din situaţia care o creează. Ironia extrage din situaţia tragică sentimentul arbitrarului, conform căruia victima, aleasă la întâmplare, a fost lovită de nenoroc sau de destin, nemeritându-şi soarta mai mult ca oricare muritor."[13]

---

[11] Ibid., p. 197
[12] Idem, p. 349.
[13] Northrop Frye, *Anatomia criticii*, Ed. Univers, Bucureşti, 1972, trad. Dupa Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu, p. 49

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Cel de-al doilea roman, romanul în roman[14], *Ucenicul neascultător*, își împarte acțiunea între ţinutul sacru, Modra și Muntele-Ou, şi celelalte spaţii, toate cotropite. Modra este tărâmul originar, al începutului, fiindcă toate iau naștere aici, din Adamul Pater şi din lut, materia primordială: „Pământurile la Modra erau lutoase. Erau şiruri înalte de dealuri şi între ele văi adânci. Crestele era numite aici: zări. Acolo sus era: pe Zare."[15]. Modra, însă, este şi un loc al sfârşitului spaţiul care cunoaște profanarea odată cu moartea Marelui Adam: „Răul veni în ziua a şaptea, când se făcu lumină. Unul dintre băieţii lui Irimia, fiul lui Ion, intră tiptil în tindă (bătrânul Toma nu încuia niciodată uşa, nici noaptea când lipsea de acasă) /.../ Lui David, bătrânul îi spuse: gata, s-a isprăvit. Nu vorbi, nu mă întreba. Pune mâna şi ridică-mă. Du-mă în grădină"[16]. Grădina este plasată în mod strategic în discursul narativ, aceasta fiind unul dintre elementele constitutive imagisticii apocaliptice, alături de oraş şi de stână, conform mitologiei biblice.

Albala şi Dealu-Ocna sunt nişte spaţii comune ambelor romane, însă diferenţa redării acestora constă în faptul că în *Ucenicul neascultător* Albala nu mai apare ca fiind un spaţiu necotropit, ci ca un loc în schimbare, în care s-a instalat „praful", presupunându-se că proveniența acestuia s-ar trage de la ceţurile de deasupra Lacului Întins. Albala este oraşul situat între Muntele-Ou şi Lacul Întins, este acel spaţiu infam, situat între Oceanul Primordial (teologii egipteni considerau Lacul Întins din depresiunea Fayum ca fiind o reflecţie a Oceanului Primordial) şi Muntele-Ou – Muntele Începutului, al originii : „dintr-un ou ce plutește în apele oceanului primordial se naște întregul univers: din partea superioară a cojii apare cerul, din cea inferioară se naște pământul, iar gălbenuşul se transformă în soare"[17]; Albala ilustrează valea din lumea paradisiacă, un loc ce s-a afundat în universul orânduirilor nefericite.

Este evidentă, așadar, antinomia dintre zona rurală, necotropită și cea urbană, cu toate că Marian Odangiu susținea în lucrarea sa *Romanul politic* că cele două spații nu se află în oponență, ci sunt „la limită, in-diferente", ba mai mult, afirma că „Orașul ocupă în romanul lui George Bălăiță locul de principium movens al schimbării. Dar nu ca agent malefic, destructurator, ci ca un perimetru de convergență a energiilor. El nu e o cauză a transformărilor, ci un efect al lor /.../ Nu există nici nostalgie, nici revoltă, nici resemnare în această viziune. Doar un foarte puternic – și, prin vigoare, deconcentrat – sentiment al firescului, al necesarului", or atitudinea paterului, a Bătrânului Toma, intensitatea trăirilor acestuia, fricile însămânțate odată cu estomparea sacralității tind să contrazică spusele lui Odangiu. Desigur, luând în vedere contextul publicării studiului acestuia (anul 1984, societatea românească aflându-se în plin proces de industralizare sub oblăduirea sistemului comunist), remarcele sale sunt pardonabile.

În sprijinul susținerii antinomiei dintre cele două spații vine și raportul care se stabilește între personaje: dacă Toma Adam este personajul-mediator, care face legătura dintre societatea

---

[14] Marcel Pop-Corniș, *Ucenicul neascultător ca povestitor: metaromanul românesc contemporan,* în revista *Orizont*,anul XXXII, nr.24, 1980, p.3.
[15] George Bălăiță, *Ucenicul neascultător*, Ed. Albatros, București, 1977, p. 273
[16] Ibid., p. 292
[17] Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetiupuri culturale,* Ed. „Amarcord „ Timişoara, 1994, p.124

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

umană şi cea „divină", celelalte personaje, Visarion Adam, Alexandru Veştea, Palaloga, Pascu etc. sunt exclusiv reprezentanţi ai societăţii umane, ai industrializării.

Unul dintre personajele *Ucenicului* îşi face apariţia în toate spaţiile (Modra, Dealu-Ocna, Albala, Casa Zidită etc.) de desfăşurare a acţiunii, iar acesta este Chirică Samca, personajul omniprezent, omniscient, care se îngrijeşte de mersul nefast al lucrurilor, acţionând sub multiple înfăţişări, umane sau animalice.

Singurul spaţiu din *Ucenic* ce rămâne intact pe tot parcursul acţiunii este Muntele-Ou, spaţiul primordial: „Loc de întâlnire dintre cerşi pământ, muntele este un canal de comunicare dintre cele două stihii sau nivele ale cosmosului. În vechile credinţe, el este lăcaşul zeilor sau spaţiul predilect unde se oficiază diverse rituri, menite să atragă asupra gliei şi asupra locuitorilor ei influenţele benefice ale cerului. Fiecare popor îşi avea muntele său sacru: Olimpul- la vechii greci, Sinai- la evrei, Meru- la indieni"[18]. Casa Zidită este locul de întâlnire dintre scribi (Al. Veştea, Filip Adam, Naum Capdeaur, Chirică Samca), este locul din care pornesc iţele povestirii, un spaţiu în care nimic nu pătrunde, dar din care porneşte totul: „O harababură ca aici la Casa Zidită nu găseşti nicăieri. /.../ O casă de lemn şi de piatră, seamănă cu un han şi cu o mănăstire şi cu un hotel dintr-astea cum se fac acum cu multă piatră, lemn şi sticlă. Balcoane, scări, acoperişuri oblice ca o foaie de cort umflată de vânt. Văzută dintr-o parte, pare trainică, masivă. O cetate? Văzută din cealaltă parte spui că îndată o dă vântul jos"[19]. Imaginea asupra acestui loc, oferită în capitolul „Zodiac", evidenţiază o lume paradoxală, generatoare de candid, de sublim, dar şi de malefic, relevând caracterul hibrid, trăsătură realist-magică.

Romanul poate fi citit pe două paliere: unul fantastic, magic, de „cronică, poveste, romanţ sentimental cu aventuri şi filozofie, baladă, farsă, epopee, ehei, frescă, mozaic /.../ carte de învăţătură, de joc, de visare, sigur, sigur, bildungsroman"[20] şi unul (neo)realist sau pe „un registru înalt, serios /.../ altul jos, burlesc"[21]. Totuşi, atemporalitatea caracteristică operei lui George Bălăiţă, talentul său de a se juca şi de a *glumi* cu destinele personajelor, dar şi cu firescul evenimentelor, înstrăinează creaţia lui Bălăiţă de limitele (neo)realismului. Cu toate că personajele lui Bălăiţă poartă o încărcătură psihologică puternică, aceasta se deduce din raportarea lor la condiţiile oferite de circumstanţele în care sunt plasate personajele, nepunându-se accentul pe delimitarea directă a profilului fizic şi moral; ba mai mult, mai că nu se află nimic despre ele, sunt o enigmă pe tot parcursul romanului. Există, de asemenea, personaje episodice, precum mătuşa Melpomena, care par a fi nesemnificative, prezenţa „întâmplătoare" a lor neanunţând vreo schimbare la nivelul firului epic, pentru ca în cele din urmă, revenind la primele paragrafe, nimicul să prindă sens. Pentru Bălăiţă, personajul este: „o sumă de aproximaţii, o fugă- vorba filozofului- înaintea gândirii"[22].

---

[18] Ibid., p.109
[19] George Bălăiţă, *Ucenicul neascultător*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1977, p. 183
[20] Ibidem, p. 7
[21] Nicolae Manolescu, *Istorica Critică a Literaturii Române*, Ed. Paralela 45, Bucureşti, 2007, p. 1149
[22] Eugen Simion, *Scriitorii de azi, vol IV*, Ed. David & Litera, 1998, p.34

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Finalul deschis, refuzul autorului de a „rezolva" destinele personajelor, este specific romanului realist-magic. Chiar dacă, aparent, *Lumea în două zile* se prezintă ca un roman cu final închis, din perspectiva morţii lui Antipa, Bălăiţă nu face nicio lămurire vis-a-vis de problema esenţială a romanului- provenienţa *glumei*,*gluma* profetului mincinos sau nu? Antipa rămâne la stadiul de mit, de „bârfă", de bănuială, însă nu trece nicio clipă în sfera certitudinii. Situaţia este similară şi în cazul *Ucenicului neascultător*, însă aici trebuie să se ţină cont de natura operei la momentul conceperii, şi anume de faptul că a fost considerată ca fiind prima parte dintr-o trilogie. Chiar şi-aşa, demersul lucrurilor nu pare a se elibera de profilul ambiguu, astfel că nu este relevat nimic cert despre bătrânul Toma, nici chiar după moartea acestuia. „Pentru Bălăiţă, literatura este o pedagogie fără canoane, o ucenicie neascultătoare. Amănuntul în proza aceasta este o fantă îngustă printre fapte, sensuri, simboluri prin care ochiul treaz al conştiinţei creatoare poate întrevedea adâncuri către care nu par să existe căi de acces"[23].

Prezenţa personajelor banale, accentul pus pe discrepanţa dintre lumea satului şi cea a oraşului, abordarea unor probleme de ordin social şi politic, precum colectivizarea şi preschimbarea ţăranului într-un individ perseverent ce încearcă să urce în iererhia urbană, îl face pe George Bălăiţă „părtaş" la romanul neorealist; însă transcenderea banalului, prefacerea acestuia în magic, producerea numeroaselor fenomene inexplicabile, precum sunt glumele lui Antipa şi ale lui Chirică Samca, apariţiile demonilor, metamorfozarea personajelor, în speţă cele ale personajului Chirică, prezenţa animalelor cuvântătoare, înzestrate cu toate aptitudinile umane: Eromanga şi Argus din *Lumea în două zile*, dar şi vierme le care „vorbeşte" cu bătrânul Toma din *Ucenicul neascultător*, senzaţiile de halucinaţie, de boală, ale lui Antipa şi ale lui Filip Adam, alternanţa dintre spaţiul şi timpul real: Bucureşti, Albala şi cel fantastic: Casa Zidită, Casa de Apă, Modra, îl plasează pe autor în cadrul romanului realismului magic.

În concluzie, revelatorie pentru ceea ce am vrut să demonstrez în conţinutul acestei lucrări este observaţia criticului literar Ion Pop: „O serie de inserţii, numite <<*Fişe de lucru* (din Jurnalul romanului)>>, inventate în stilul ziarelor epocii, fixează naraţiunea pe fundalul discursului paranoic al regimului stanilist. Şi, totuşi, nu realismul cenuşiu şi esopic specific cărţilor lui Buzura, Preda sau Ivasiuc caracterizează scriitura lui George Bălăiţă. Împreună cu alte câteva (puţine) romane, cum ar fi *Galeria cu viţă sălbatică* a lui Constantin Ţoiu, *Lumea în două zile* transcende neorealismul spre un realism magic."[24]

BIBLIOGRAPHY:

A. BIBLIOGRAFIA OPEREI:

Bălăiță, George, *Lumea în două zile,* Ed. Eminescu, București, 1975.
Ibidem *(vol. I și II)*, Ed. Prietenii Cărții, București, 1993.
Ibidem , Ed. Minerva, București, 1993.

[23] Mircea Zaciu, Marian Papahaghi, Aurel Sasu (coord.), *Dicţionar esenţial al scriitorilor români,* Ed. Albatros, Bucureşti- 2000, p.71
[24] Pop, Ion, *Dicţionar analitic de opere literare româneşti,* vol. I, Ed. Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj- Napoca, 2007, p.529.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Ibidem , Ed. 100 + 1 Gramar, București, 1998.
Ibidem , Ed, Cartea Românească, Bucureşti, 2002.
Idem , *Ucenicul neascultător*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1977.

B. BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

B1. Critică literară în volume:

Cosma, Anton, *Romanul românesc contemporan,* Ed. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 1998.
Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Ed. Gramar, Bucureşti, 2006.
Idem, *Istorica Critică a Literaturii Române*, Ed. Paralela 45, Bucureşti, 2007.
Simion, Eugen, *Scriitorii de azi, vol IV*, Ed. David Litera, București, 1998.
Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi*, Ed. „Cartea Românească", Bucureşti, 1985.
Odangiu, Marian, *Romanul politic*, Ed. Facla, Timișoara, 1984.

B2. Critică literară în publicații:

Pop-Corniș, Marcel, *Ucenicul neascultător ca povestitor: metaromanul românesc contemporan,* în revista *Orizont,*anul XXXII, nr.24, 1980, p.3.

B3. Dicţionare, enciclopedii:

****Dicţionar analitic de opere literare româneşti*, vol.I şi II, coordonator: Ion Pop, Ed. Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj- Napoca, 2007.
****Dicţionar esenţial al scriitorilor români,* Zaciu, Mircea. Papahaghi, Marian. Sasu, Aurel (coord), Ed. Albatros, Bucureşti- 2000.
*** *Dicţionar general al literaturii române*, coordonator: Eugen Simion, Ed. Universul Enciclopedic, București, 2004.

C. BIBLIOGRAFIE GENERALĂ:

Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Ed. Amarcord, Timişoara, 1994.
Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, Ed. Univers, Bucureşti, 1972, trad. Dupa Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu.
Gogol, N.V., *Opere*, vol. III, trad. Eusebiu Camilar, Ed. Cartea Rusă, București, 1956.
****Biblia sau Sfânta Scriptură*, Ediţie jubiliară a Sfântului Sinod, Versiune diortosită după Septuaginta, redactată şi adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Clujului, sprijinit pe numeroase alte osteneli, Editura IBMBOR, Bucureşti, 2001.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

DANIEL TURCEA. THE ROAD FROM NIGREDO TO ALBEDO

Ștefan-Mihai Sebesi-Sütö
Phd Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Albedo and nigredo are two alchemical concepts that translate the sacred path to a purification. For Daniel Turcea, the process of purification, understood as a spiritual one, has to be seen through his poems, through his work. The examination of this type of poetic universe illustrates the infusion of one of the most significant alchemical principle, coincidentia oppositorum, capable of revealing the hidden message of illumination in a universe that is surrounded by obscure images of life.

Keywords: albedo, nigredo, Epifania, Daniel Turcea, alchemy

Gilbert Durand surprinde perspectiva hermetismului prin care „revendicarea contrariilor este constantă"[1], perfect armonizată și ancorată în lirismul lui Daniel Turcea. Poeziile sale evocă o stare fundamentală de acceptare a condiției muritoare a ființei, drept pentru care profunzimea meditațiilor asupra coborârii în tenebrele existenței poartă un rol cheie, ce ascunde dorința de mântuire. Mântuirea se cere însă a fi condiționată prin moarte, având meritul de a contura însăși condiția umană eliberată prin scris. În cazul poetului însă, situația excepțională a condiției eliberatorie poartă semnificații profunde răvășite asupra fișei biografice. Poate tocmai din acest motiv versurile comportă în structura lor o conotație deosebită cultivând gestul sacrificial al artistului pentru opera sa, iar tocmai această transpunere totală în interiorul poeziei echivalează cu experiența sacerdotală a alchimistului prin care aurul ascundea propriu-i crez.

Metaforă seducătoare, *moartea,* corespunde unei experiențe vitale a desăvârșirii, reverie ascendentă, semn al descifrării unui metalimbaj transpus în versul alb ce caracterizează lirismul lui Daniel Turcea. Manuscrisul, textul poetic, devine spațiul, locul în care se revarsă conștiința artistului planând asupra unor elemente catabatice cu rol compensator al înălțării, al sublimării.

Regimul impus de poezia lui Daniel Turcea e unul ce învăluie profunde semnificații alchimice, treptele obținerii *Marii Opere* conturându-se în jurul a două volume: *Entropia*, respectiv *Epifania*. Jonglând cu universurile picturalizate printr-un joc criptat al limbii, ermetic, deseori similar cu cel barbian, poetul definește și detaliază tendințe entropice manifestate printr-un spirit refractar ideologiei vremii, încifrând imaginea bolii, a sfârșitului în fața căruia nu

[1] Gilbert Durand, *Introducere în mitodologie,* Editura Dacia, Cluj – Napoca, 2004, p. 141.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

găsește (și nici nu dorește după cum de va vedea în cel de-al doilea volum) un răspuns, oferind în același timp imagini sugestive, sângerii ale unui spațiu desacralizat, anamorfotic.

Deși catalogat drept un poet ce manifestă și comportă în scrierile sale un puternic simț religios, lirismul lui Daniel Turcea ascunde un mesaj subliminal al descătușării lăuntrice prin intermediul artei, al cufundării propriului suflet în lume. Versurile așternute de poet prezintă similarități la nivelul efortului creator al alchimistului ce își transpune propriile vedenii în întreg proces de materializare a operei, dest salvator ce parcurge treptele unei imagistici infernale (*Entropia*), ajungând până la nivelul ultim al beatitudinii (*Epifania*), proiecție onirică a eliberării de sub ruinele proiectate ale unui univers ce în final rămâne metaforizat în opusul său; „separarea și unirea contrastelor" de care amintește Jung. Cele două volume, dublate de viața poetului, se dovedesc a fi complementare, având aspectul unui complementarism compensatoriu deoarece ceea ce se vădește a fi distopie imaginară devine utopie recurentă. În versurile sale poetul găsește alinare, lumea textului devine refugiu spiritual pentru ca izbăvitoare să rămână figura lui *Hermes Trismegistul* ce propovăduiește revendicarea comuniunii contrariilor.

Circumscrisă imaginarului hermetic devine imaginea *Soarelui de Aur* contrapus în opera lui Daniel Turcea de cea a *Soarelui morții*, așezând volumele discutate în sfera conteptului alchimic capabil să stârnească un val de reacții cu efect de bumerang. Rezultatul, însă, va fi unul luminiscent, deși creat prin perspectiva sumbră a sentimentului morții inevitabile. Contaminarea devine inevitabilă îndemnând punerea între paranteze a plenitudinii existențiale, sfârșit al timpului ce „în candele candel/ desigur se repetă, finit și menuet/ cu reverența morții." Într-acest cadru atemporal, devalorizat până la inexistență, cheia înțelegerii destinului tragic constă totuși în mreaja sorții întoarse enunțată încă din titlu, *Epifania*, contemplând starea alchimică a transgresării tenebrelor până la reliefarea trecerii în sublim. Această trecere îndeamnă totodată la perspectiva onirică din care va fi privită existența, „de Afară", expresie evazionistă ce devine imperativ al „Existenței de Aur." Din neliniștea metaforei seducătoare a morții va lua naștere în poezia lui Daniel Turcea formula mistică a condiției umane a cărei textură reunește contemplarea coborârii mântuitoare în infern, acordând o intenție deosebită elementelor minerale ca esență a vieții însăși.

Condiția onirică a poetului, dublată de cea a Artistului/Alchimistului, predispune identificarea poeziei drept *Tablă de Smarald*. Dacă pentru Daniel Turcea timpul „se repetă, finit și menuet", filosofia lui Hermes, pilon al gândirii și practicii alchimice, se fundamentează pe ideea: *Ceea ce este deasupra este ca și ceea ce este dedesubt, și ceea ce este dedesubt, este ca și ceea ce este deasupra. Spre a înfăptui miracolul lucrului unitar;* acest *Lucru Unitar* stabilind tocmai dualitatea descendent-ascendent ce poartă rodul reconcilierii contrariilor, principiu alchimic central în vederea obținerii *Marii Opere*, gravitând în jurul formulei *Solve et coagula,* trecând dinspre *nigredo* înspre *albedo,* respectiv *rubedo*. Cele două volume denin astfel un *Tot Unitar*, surprinzând cele mai adânci stări ascunse în cele mai profunde unghere ale sufletului. Adevărata formulă alchimică a poeziei, așa cum se vădește în cazul poemelor lui Daniel Turcea, invocă o perpetuă izvorâre a tenebrelor ce „accentuează toate sursele de conflict și se pierde

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

într-un autism dureros”[2], însă doar pentru a redobândi revelația luminii trecând dincolo de *soarele de moarte* printr-un climat ascensional unde „de jur împrejur totul devenise argintiu” (*Copacul, principele și oglinda*).

Poemul de debut, *Zen*, figurează jertfa ce lărgește orizonturile și care totodată presupune o decantare față de spațiul cosmopolit, o planare *deasupra*, semn al dorinței de evaziune din sfera arealului existențial. *Deasupra,* respectiv *dincolo*, sunt cuvintele devenite laitmotiv în fața a tot ceea ce este lumesc, viața mundană fiind privită ca parazit: „sângele meu desfăcu/ Deasupra – o planare mai lină/ așteptând să se spargă/ jos nu înțeleg cum se încâlcesc moale și reci/ forme obscure și iată/ totul e să ardă o ușă orbitoare/ totul e să treci dincolo/ din afară în afară prin porii/ acestor licheni ce-au iubit/ vii și mai vii încă/ amurgul roșu și stins/ când se unduiau/ și vântul/ avea tăceri de xilofon și de ură/ dus pe lenșa vale.” Spiritul odată eliberat nu mai poate înțelege sensul vieții celor de care se îndepărtează, devenind doar *forme obscure, încâlcite* și *reci*. Urmarea e inevitabilă, corespunde unei rupturi firești, poetul pendulând constant între figuri antagonice ce marchează și conturează locul său în poezie.

Poemul prin care volumul *Entropia* debutează se constituie asemeni unui moto, imperativ al destinului asumat: „Scăpare nu mai există/ Nu-i decât un nesfârșit Posibil/ Unde logica e să te smulgi/ de sub ecuațiile oricărei mișcări/ să poți trăi/ vieți/ astfel/ nenumărate.” Dacă în alchimie *nigredo* apare ca ruptură definitivă, reacționară în fața unei condiții de care se dorește a fi smuls, iată că Daniel Turcea marchează prin lirismul său traseul separaționist ce conduce spre „vieți nenumărate”. Smulgerea corespunde morții întrucât doar prin moarte, claustrare inevitabilă, poți recâștiga dorința vieții. Conștiința poetului devine locul ce generează revelația unui nou început pe fondul unor reminiscențe metamorfotice. Metamorfismul pus în discuție se înfiripă din versurile născute în urma unor revolte interioare, dar tocmai această stare proiectează opusul ei, liniștea regăsirii unui nou mod de a cunoaște, de a trăi. Într-o anumită măsură, poezia scrisă de Daniel Turcea se aseamănă cu gestul jertfirii pe cruce al lui Hristos prin care a mântuit întreaga lume, doar că poetul simte și încearcă să devină subiectul propriei mântuiri prin cuvânt. Aducându-i elogiu lui Parmenide, poetul mărturisește puterea cuvântului de a traduce stări sufletești greu de înțeles, asemeni unor geometrii ce explorează și încearcă să înțeleagă mirajul existențial. Printr-o formulare criptică, poetul pare a se afla față în față cu poezia ce devine oglindă a sufletului încercat și neînțeles, cel puțin în ceea ce privește volumul discutat, așa cum afirmă și Dumitru Țepeneag: „Poemele lui Turcea sunt oglinzi în care se reflectă, multiplicându-se ca într-un joc de vis, pietre prețioase și animale stranii, insecte sau doar ieroglife grațioase ca niște insecte, caravane arabe și alaiuri persoane, tot felul de ființe privite cu binoclul întors, departe, închise în imense cuiburi de cristal. O poezie de miraj, cu luciri de Orient, dar un Orient atemporal, înghețat pe retina unui seu mort, poezie decantată cu gesturi răbdătoare de alchimist, în care imaginile revin obsedant și pe un spațiu destul de întins, tocmai pentru a li se lăsa timpul să prindă rădăcini, să se fixeze până la urmă în memoria vizuală a cititorului. Turcea își compune poemele sale ca un rafinat pictor de peisaje sufletești, care nu

[2] Jean Jacques Wunenburger, *Utopia sau criza imaginarului*, trad. Mihaela Căluț, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 185.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

se teme să încalce obișnuințele logicii, căci el încearcă să aducă în fața ochilor noștri liniile și culorile unui tărâm care e dincolo de cotidian."

Setea de cunoaștere se năpustește asupra poetului în viziuni obscure, mistice, neînțelese, transpuse în versuri greoaie. E, în fond, ceea ce pentru Daniel Turcea devine și presupune nigredo. Rândurile scrise cu atâta patos devin sulițe tensionate, înflăcărate și însuflețite de angoase, alimentate prin imaginea fantasmagorică a sângelui ce sterilizează trăirea, dar care, din contră, funcționează asemeni unui Phoenix ce din „umbră a Semnului Yang" se naște „din însăși Afara visării de lumi." Mirajul se află într-o continuă izvorâre, iar jocul cu cuvintele lui Daniel Turcea reliefează păgânismul unei vieți „baal" deoarece „dacă realul e visul ce ne bănuie, Tu/ ești/ și nu ești/ asfixiante ferești/ peisaje cu oameni în gură/ ploi de sânge între cruce și ură." (*Explozia*). Se păstrează totodată ideea deschiderii înspre *Afară* prin imaginea ferestrelor ce surprind spectaculozitatea sângerie a peisajelor cu oameni.

„Simptomul unei angoase existențiale, (...), trăirea de natură carcerală sau aceea a unei citadele asediate"[3] sunt doar câteva elemente ce oferă lirismului lui Daniel Turcea originalitate și închidere în profunzimea unui univers imaginar în care cuvântul poetic deține întreaga putere revelatorie. Precum alchimia a „făurit imaginarii stabile, adesea foarte codificare, cu un vocabular tehnic"[4], poetul creează și dezvoltă un simț al excluziunii, alimentat de vedenii picante, agasante, ce denunță o lume răsturnată „care opune eroul – Artist omului sub vremi"[5], trăire claustrofobă din care rezultă emanația dorinței de evadare. În acest fel poetul aduce la viață peisaje sau teritorii atemporale, țara de *Afară* spre care tinde, eliberare condiționată de moartea rațiunii ce precedă înălțarea „ploilor albastre" din țara Sin.

Țara Sin (despre Tao, despre Te) ilustrează un astfel de spațiu imaginar ce pare a avea rădăcini mitologice, albastrul ploilor anunțând „drumul spre infinit" de care amintesc autorii Jean Chevalier și Alain Gheerbrant în *Dicționarul de simboluri*: „infinit și ploi albastre/ cad încet în Țara Sin/ da, Rousseau s-a aruncat pe fereastră/ de la balconul în stil empire/ și-n cădere/ până jos/ Van-Gogh a continuat să picteze/ munți de creieri de pasăre/ și de creieri de flori/ și numai morminte de grâu/ iazuri/ iazuri cu nuferi/ oglinzile vii și mai vii și mai vii/ Tao stă singur și nu cunoaște schimbarea/ o fantastic echilibrăm atâta neliniște/ Umblă-n cerc și nu cunoaște nesiguranța/ atâta, neliniște amestecată cu spaimă/ Poți să-l închipui cu mama lumii/ laudă laudă laudă/ ceai și pagode de xilofon/ fructele răcoare albă/ atomii în litere chinezești/ ninge de asemeni cu hieroglife și ideograme/ pufoase și moi alb topind/ evantaie imense și multe camelii". Poetul caută cu ardoare entitatea ce poate străbate și transcende întreaga lume așezată sub semnul profanului până când „arată cărările Yang". Văzută „vietate ca de sticlă, ca de apă clară", ea favorizează anamneza, decongestionare necesară și vitală în fața dobândirii nemuririi privită ca reînnoire a unui ciclu în care prezentul e singura cale de a trăi într-o armonie perfectă până când „lucrurile s-ar iubi pe sine". Poetul creează un univers paralel până la descoperirea „mineralelor Cărări ale Lunii." Luna, astru al nopții, apare aproape obsedant în

[3] Jean Jacques Wunenburger, *Imaginarul*, Editura Dacia, Cluj – Napoca, 2009, p. 77.
[4] *Ibidem.*
[5] Jean Jacques Wunenburger, *Utopia sau criza imaginarului*, ed. cit. p. 223.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

versurile lui Daniel Turcea, simbol alchimic al stadiului de argint, *albedo*. Poetul intuiește astfel eliberarea din cadrul realității ostile prin reanimarea unei noi lumi deviată din cea actuală în care se simte încătușat. Eliberarea presupune totodată aflarea geometriei ce va conduce existența la armonizarea tuturor elementelor, structurilor și principiilor care o compun. Când se simte îndepărtat, poetul caută „vietatea" pentru a o „gâtui cu lumina zilei", având „nostalgii de mogul/ și algebru/ pe terasă sub Syrius în țările vegetației Ind" unde „viața mea se țese alături". Sinele își cunoaște apartenența la regimul diurn, solar, deși se vede într-o „casă de hârtie". Viața i se pare în acest fel efemeră, mereu sub amenințare. Poetul se vede și se simte înstrăinat făcând apel la doctrina taoistă în care legătura dintre lume și suflet este incomensurabilă, deseori privind dobândirea nemuririi din perspectivă alchimică: „Alchimia era numai una din numeroasele tehnici prin care chinezii – și mai ales taoiștii – căutau nemurirea (...) integrând această tehnică în concepțiile lor fundamentale despre lume și suflet."[6] Cum legătura dintre suflet și lume este scindată, poetul caută cu ardoare contactul cu această vietate într-o altă realitate, refractantă, irațională, conștientizând inutilitatea căutării implinirii în „lumea ochilor" pomenită de Coșbuc: „am s-o gâtui cu lumină, odată, să-mi ierte/ că la vreme de cangur, fragilă/ am săpat căutând la comori."

Pentru Daniel Turcea *nigredo* reprezintă această imposibilitate de a relaționa cu mediul în care trăiește, de a-și traduce existența în termenii vremii, cel mai probabil simțindu-se suprimat de regimul politic comunist, iar poezia reprezenta singura șansă de descătușare, o cale menită să ofere o turnură mai ales în plan spiritual. Operând asemeni alchimistului ce își proiecta crezul mai mult din perspectiva împlinirii spirituale, ermetismul lui Daniel Turcea ilustrează tocmai această tensiune rezultată dintr-un conflict interior și responsabilitatea proiectării sale într-o dimensiune din *Afară*, intenție revelatoare a unui desfrâu spiritual ce capătă sens prin apropierea de divinitate din volumul posterior *Entropiei*.

Avântul vizionar al poetului parcurge un drum sinos până în punctul în care sunt destăinuite, în stilul propriu, imagini cosmogonice. Acest regres spre uterul primordial evidențiază intenția unei escapade spre origini, spre un tărâm sacru unde „S-a-ntâmplat într-o hieroglifă/ odată cu adierea vântului de mosc/ soarele a desfăcut un lotus/ la-ntretăierea a 4 linii/ și una din ele a-nceput să viseze/ Yn moale/ picură-n Yan/ sunt obosit înalt demnitar permiteți-mi/ cred că-mi va face bine răcoarea iazului". Cale ezoterică a iluminării, alchimia reînvie sensul unei duble determinări a două planuri, tot astfel cum se reliefează în versurile poetului, cel *fizic* căruia îi corespunde funcția de propulsare spre cel de-al doilea, *metafizic*, dimensiune transcendentală unde pulsațiile existențiale sunt subjugate sacralității. Din acest motiv Daniel Turcea invocă motivul hieroglifei, semn obscurizant al învățăturii sacre, în care soarele desface lotusul, floare sfântă, ce conține cele patru elemente esențiale vieții. Fiecare din aceste elemente comportă una din valențele principiului determinant astfel încât focul și apa sunt considerate a avea o forță activă, corozivă, pe când aerul și pământul devin pasive. Acționând unul asupra altuia se ajunge la stadiul în care se formează o unitate acționând asupra întregului corp care-l formează. Astfel, alchimia se conturează ca o „filosofie a perfectibilității, un domeniu al

[6] Mircea Eliade, *Alchimia asiatică,* Editura Humanitas, București, 1991, p. 53.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

cunoașterii care vizează teoretic şi practic vocaţia desăvârşirii Fiinţei în unitatea ei."[7] Vorbim așadar de incidența unui principiu reconciliant ce are drept scop armonizarea tuturor contrariilor până în punctul în care se ajunge la geometria punctului finit, *forma fixă a Ideii* cum spune poetul, când „Yn moale/ picură-n Yan." Potrivit tratatelor alchimice, Yin și Yang nu reprezintă altceva decât caracterul masculin și feminin, *animus* (determinantul feminin din cadrul inconștientului masculin) și *anima* (inserția inconștientului masculin în cel feminin) în opinia savantului Carl Gustav Jung, cele două arhetipuri antropomorfice primare.

„Opus alchymicum a fost mereu înțeles ca un fel de acțiune în sensul unui opus divinum"[8], iar Daniel Turcea, prin ilustrarea figurii lui Tao, oferă indicii asupra făgașului spre care tinde, preluând intenția inițiatică de a păși pe „Cărările Lunii" întrucât „ființa și viața sunt conținute în lumina cerului, iar la Liu Hua Yang ele sunt cele mai importante secrete ale lui Tao."[9] Este lesne de înțeles de ce poetul, văzându-și viața sugrumată de regimul politic comunist, încearcă să se elibereze prin scris, poezia devenindu-i mărturisire tensionată. „Pentru aceasta este nevoie de o încingere, respectiv de o intensificare a conștiinței, astfel încât locuința ființei spirituale să fie „luminată". Însă nu doar conștiința, ci și viața trebuie intensificată. (...) În acest fel este extras prin topire trupul nemuritor, și tot în acest fel este desăvârșit marele Tao."[10]

Flirtul poetului cu tradiția taoistă, reprezentat prin personificarea lui Tao, tălmăcește discursul ermetic în care „atingerea Luminii cum desfăcu/ făclii/ de lotus alb, lumină bumerang/ din 4 linii gene/ și/ deschisă rana-n/ întru a cincea-n van născu Nirvana/ cum moale Yang/ picură-n moale Yang." Poetul caută cu pathos o lume în care comuniunea sine-suflet să fie deplină, spiritualizată, transcendentală, atât de puternică încât nimeni și nimic nu ar putea interveni în armonia punctului vânat – „Începutul în care toate sunt încă unul și același lucru, care apare astfel țel suprem, zace pe fundul mării, în obscuritatea inconștientului. În vezica germen conștiința și viața (sau esență și viață) sunt încă o unitate, amestecate indisolubil precum sămânța focului în cuptorul purificator"[11]. Parcurgerea drumului dinspre conștient înspre inconștient devine experiență sufletească, motiv pentru care viața însăși izvorâtă din „întretăierea celor patru linii gene", metaforă a celor patru elemente vitale, naște Nirvana odată cu „atingerea Luminii", simbol al conștiinței, drept pentru care „Unitatea amândurora este Tao, al cărui simbol ar fi lumina albă."[12] Poetul își asumă astfel intenția revelatorie de afirmare a „omului platonic", omul împlinit în toate, ființa desăvârșită, asumându-și totodată continua pendulare între Yin și Yang, între tragismul existențial din care derivă tenebrele captate în

[7] Alexandru Pop, *Fundamentele alchimiei*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2002, p.171.
[8] Carl Gustav Jung, *Opere complete. Studii despre reprezentările alchimice*, vol. 13, Editura Teora, București, 1999, p. 104.
[9] *Ibidem*, p. 22.
[10] *Ibidem.*
[11] *Ibidem*, p. 24.
[12] *Ibidem*, p. 25.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

interiorul poeziei și dorința de ascensiune spre esența vieții, „viața conștientă", anume „ceea ce ființează prin sine însuși."[13]

BIBLIOGRAPHY:

Turcea, Daniel, *Entropia*, Editura Cartea Românească, București, 1970.
Turcea, Daniel, *Epifania*, Editura Cartea Românească, București, 1970.
Durand, Gilbert, *Introducere în mitodologie,* Editura Dacia, Cluj – Napoca, 2004.
Eliade, Mircea, *Alchimia asiatică,* Editura Humanitas, București, 1991.
Jung, Carl Gustav, *Opere complete. Studii despre reprezentările alchimice*, vol. 13, Editura Teora, București, 1999.
Pop, Alexandru, *Fundamentele alchimiei*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2002.
Wunenburger, Jean Jacques, *Utopia sau criza imaginarului*, trad. Mihaela Căluț, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.
Wunenburger, Jean Jacques, *Imaginarul*, Editura Dacia, Cluj – Napoca, 2009.

[13]*Ibidem*, p. 22.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE HARLEM RENAISSANCE

Amada Mocioalcă
Junior Assist., PhD, University of Craiova – University Center of Drobeta Turnu Severin

Abstract: The centrality and the undeniable pivotal position of the Harlem Renaissance of the 1920s in the development of African American literature and culture has long been recognized. It was the most exciting and important cultural movement which African Americans had ever experienced. In fact, it was the first period during which a significant number of Americans actually examined African American culture closely and encouraged increased productivity for artistic reasons.

Keywords: racism, slavery, culture, conservation, renaissance

The terms *race* and *culture* cannot be easily separated either. The first definition of race was in the late 18th century and used to talk about specific peoples who were as readily identifiable by their behavior as by their physical appearance. Observers did not find so much correlation between the physical and the moral; they saw or thought they saw only peoples who looked, acted and perhaps even thought differently from themselves.

It was as if all the Americans – white and black alike – suddenly became aware of the originality of black life, and enthusiastically took part in the vibrant nightlife of the Harlem clubs and cabarets, attended African American musicals, and acknowledge and read a wealth of literature written by black authors. As Langston Hughes mentioned in his autobiographical volume *The Big Sea*, the Negro was, quite unexpectedly, "in vogue":

> "It was a period when, at almost every Harlem upper-crust dance or party, one would be introduced to various distinguished white celebrities there as guests. It was a period when almost any Harlem Negro of any social importance at all would be likely to say casually: "As I was remarking the other day to Heywood –," meaning Heywood Broun. Or: "As I said to George –," referring to George Gershwin. It was a period when local and visiting royalty were not at all uncommon in Harlem. And when the parties of A'Lelia Walker, the Negro heiress, were filled with guests whose names would turn any Nordic social climber green with envy. It was a period when Harold Jackman, a handsome young Harlem schoolteacher of modest means, calmly announced one day that he was sailing for the Riviera for a fortnight, to attend Princess Murat's yachting party. It was a period when Charleston preachers opened up shouting churches as sideshows for white tourists. It was a period when at least one

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

> charming colored chorus girl, amber enough to pass for a Latin American, was living in a penthouse, with all her bills paid by a gentleman whose name was banker's magic on Wall Street. It was a period when every season there was at least one hit play on Broadway acted by a Negro cast. And when books by Negro authors were being published with much greater frequency and much more publicity than ever before or since in history. It was a period when white writers wrote about Negroes more successfully (commercially speaking) than Negroes did about themselves.It was the period (God help us!) when Ethel Barrymore appeared in blackface in Scarlet Sister Mary! It was the period when the Negro was in vogue" (from Langston Hughes, *The Big Sea: An Autobiography* (New York: Hill & Wang, 1940)

Langston Hughes' words cover almost all aspects of the period, both social and cultural. Indeed, artists, writers, composers, actors and musicians could now earn an honest living by exercising their talent and benefit the acknowledgement of critics and the general audience. America was witnessing the rise of a new African American intelligentsia, vibrant with what Alain Locke called "a new psychology" which meant the black artists' freedom of expression, and the whites' favorable reception of their artistic end products.

The writers and artists addressed the African American cultural heritage, which they rendered visible, which added to the overall picture of the 'Jazz Age' – as the period was also called and which accounts for the predominant influence of African American culture, and explains the rejection of traditional moral values which can be found in the works of prestigious white writers of the 'lost generation', such as Hemingway and Fitzgerald.

The change in attitude may be attributed to events and ideas which coincided during World War I. First, during the Jazz Age, Americans developed respect for the music – especially the jazz and the blues of black Americans. Performers and listeners alike learned to seek out such black jazz artists as the aging King Oliver or the young and exciting Louis Armstrong and Duke Ellington, who were forming their first bands. The interest in music may have stimulated a desire to learn more about other creative endeavors of African Americans.

Second, rebelling against the mores of what seemed to be a conservative society, many young white Americans saw in black people the models for the kind of freedom they wanted. Not knowing the Harlemite who worked from 8 A.M. to 6 P.M., but inferring racial character from the free improvisations of jazz, many whites imposed on African Americans the image of an amoral, unrepressed individual, happy because he was not burdened by the inhibitions of civilized white society.

Still other Americans, inspired by the democratic slogans preached during "the war to end all wars," may have considered it their humanitarian responsibility to examine more closely the American citizens who had not reaped the full benefits of democracy. Furthermore, white artists – not merely musicians but also writers – became interested in black Americans, although primarily as representatives of a primitive culture. In 1917, Ridgely Torrence wrote *Three Plays for a Negro Theater*. Three years later Eugene O'Neill produced *The Emperor Jones*, in which he dramatized the thesis that savagery lurks beneath the civilized veneer of the African

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

American. Within ten years, these writers were followed by Mary Wiborg (*Taboo*), Em Jo Basshe (*Earth*), DuBose Heyward (*Porgy*), Waldo Frank (*Holiday*), Sherwood Anderson (*Dark Laughter*), Paul Green (with numerous plays), Julia Peterkin (*Black April*), Carl van Vechten (*Nigger Heaven*), William Faulkner (*The Sound and the Fury*), and Marc Connelly (*Green Pastures*), to name only some of the better known.

One feature that distinguishes the Jazz Age is the extended patronage of the whites and the support they provided to young African American writers and artists. Nevertheless, the uppermost characteristic of this decade is the spiritual and cultural awakening of the African American nation. Historians have questioned the reasons for the choice of New York and Harlem as the center of this complex phenomenon. We have already referred to the great migration to the Northern states of the southern runaway slaves, which continued after the Emancipation Proclamation of 1863 well into the 20th century. With New York as the cultural capital of America, and an increasing African American population (200,000 by the end of the Harlem Renaissance), it was only normal that the city would become the center of the African American culture, and Harlem the Mecca of all colored people, not only American, but also blacks from the Caribbeans. One interesting explanation to the peculiar position of Harlem is given by James Weldon Johnson, in his essay *Harlem: The Culture Capital* (1925), published in John Locke's famous anthology, *The New Negro*:

> "In the make-up of New York, *Harlem is not merely a Negro colony or community, it is a city within a city, the greatest Negro city in the world. It is not a slum or a fringe, it is located in the heart of Manhattan and occupies one of the most beautiful and healthful sections of the city.* It is not a "quarter" of dilapidated tenements, but is made up of new-law apartments and handsome dwellings, with well-paved and well-lighted streets. It has its own churches, social and civic centers, shops, theaters and other places of amusement. And it contains more Negroes to the square mile than any other spot on earth.
>
> [...] *Harlem is a Negro community, well defined and stable; anchored to its fixed homes, churches, institutions, business and amusement places; having its own working, business and professional classes. It is experiencing a constant growth of group consciousness and community feeling. Harlem is, therefore, in many respects, typically Negro.* It has many unique characteristics. It has movement, color, gayety, singing, dancing, boisterous laughter and loud talk. […] In many of these characteristics it is similar to the Italian colony. But withal, Harlem grows more metropolitan and more a part of New York all the while. Why is it then that its tendency is not to become a mere "quarter"?
>
> I shall give three reasons that seem to me to be important in their order. First, the language of Harlem is not alien; it is not Italian or Yiddish; it is English. Harlem talks American, reads American, thinks American. Second, Harlem is not physically a "quarter." It is not a section cut off. It is merely a zone through which four main arteries of the city run. Third, the fact that there is little or no gang labor gives Harlem Negroes the opportunity for individual expansion and

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

> individual contacts with the life and spirit of New York." (Locke, Alain, *The New Negro: An Interpretation*, New York: Albert and Charles Boni, 1925) .

This is perhaps the most comprehensive description of Harlem written by an insider. In the same anthology, African American sociologist Charles S. Johnson, in his essay "The New Frontage on American Life", reaches the following conclusion:

> "A new type of Negro is evolving – a city Negro. He is being evolved out of those strangely divergent elements of the general background. And this is a fact overlooked by those students of human behavior, who with such quick comprehension detect the influence of the city in the nervousness of the Jew, the growing nervous disorders of city dwellers in general to the tension of city life. In ten years, Negroes have been actually transplanted from one culture to another." (Locke, Alain, *The New Negro: An Interpretation*, New York: Albert and Charles Boni, 1925)

By 1920, African Americans had been publishing literary works for more than one hundred and fifty years: Lucy Terry, a slave in Deerfield, Massachusetts, is known to have composed a poem as early as 1746; Brutus and Jupiter Hammon wrote poetry and essays in the 1760s; and Phillis Wheatley, born in Africa and enslaved in Boston, had a collection of poems published in 1773. In the first half of the nineteenth century, while America debated the issue of slavery with intensifying fervor, additional African Americans earned modest reputations in literature – in particular, William Wells Brown for fiction and essays, Frances Harper for poetry, and Frederick Douglass for nonfiction. Nevertheless, during the first half of the century Americans generally turned to black writers for pathetic recitations of the agonies of slavery rather than for artistic literature.

After the Civil War, collections of spirituals and Joel Chandler Harris's collections of folktales familiarized some Americans with African American talent for song and tale. Others, however, continued to doubt the educability and the artistic creativity of Afro-Americans. The first sponsors of Paul Laurence Dunbar rejoiced to discover his poetic talent, not so much because they considered it a possible source for significant contributions to American literature, but because it gave them opportunity to demonstrate the creative potential of a black American. Even the respected critic William Dean Howells, who praised Dunbar enthusiastically in 1896, revealed ignorance of black writers, an ignorance which persuaded Howells and other critics to underestimate the literary potential of Africa's descendants. In the *Atlantic Monthly* in 1896, Howells praised Dunbar as the first individual of African ancestry to show innate literary talent; when reminded, or informed, that the very popular French writer, Alexandre Dumas, was of African descent, Howells modified his statement to describe Dunbar as the first African American to show innate talent for literature. Howells did not know or had forgotten the African ancestry of Alexander Pushkin, one of the greatest of all Russian authors; and in 1896 he apparently knew nothing about the African American Charles W. Chesnutt, who had published his first short story in the *Atlantic Monthly* more than ten years before Howells became acquainted with Dunbar's work.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

A few talented writers earned national attention at the end of the nineteenth century and in the first years of the twentieth. Dunbar became one of America's most popular poets. The less popular Charles Chesnutt evoked critics' respect as a writer of fiction, and W. E. B. DuBois delighted academicians with his scholarly historical and sociological studies and his brilliant essays. Nevertheless, America, in general, continued to judge such writers as exceptions rather than as examples of the creative potential of African Americans.

Ironically, interest in and respect for African American culture developed to a peak during the same decade in which the Ku Klux Klan revived its membership and organized klans farther north than ever before. Ironically, also, this decade of the twenties followed one in which few publishers, editors, or producers permitted African Americans opportunity to demonstrate their talent.

Undoubtedly, blacks themselves helped to win respect for their culture. Such African American scholars as Carter G. Woodson and Benjamin Brawley searched for achievements which they could praise and publicize. Philosopher Alain Locke, of Howard University in Washington D.C., and Charles S. Johnson, editor of *Opportunity* magazine, joined white Carl van Vechten in a search for black talent. Experiences in Europe had developed among black soldiers a pride in themselves and their race. Availability of jobs had encouraged blacks to migrate north to a dignity and a freedom which, though limited, were greater than they had experienced previously.

No matter what the cause or causes, the fact is that during the 1920s white Americans became interested in the culture of African Americans, and the blacks gave them something to see. It was the decade of the "Harlem Renaissance," so-called because many of the young, productive artists migrated to Harlem; or it was the decade of the "Negro Renaissance," or, simply, the era of the "New Negro." And writers abounded. Claude McKay, a West Indian, demonstrated versatility in poetry and fiction in re-creating the tender and the bitter moods of the New Negro. Wallace Thurman and George Schuyler wrote brilliant satires. Rudolph Fisher mixed satire and realism into faithful depictions of Harlem, and Jessie Fauset tried to depict the aspects of Negro life not continually affected by interracial conflicts. Young Langston Hughes earned respect for happy and loving poems and stories about Northern blacks, and his friend Arna Bontemps sympathetically revealed Southern blacks. James Weldon Johnson not only wrote poetry himself but even edited an anthology of African American poetry. In 1925 Alain Locke's critical anthology *The New Negro* was published, to be followed – two years later – by *Four Negro Poets*, and *Plays of Negro Life* by the same author.

It was truly an era of African American artistic exuberance exemplified by black writers who sentimentally or realistically reproduced black primitives; who satirized their black social, economic, and intellectual peers; who laughed at themselves and their white neighbors; who searched for their heritage; and who found pride in themselves and their ancestors. The writers and their works sang a hymn to blackness, written in a major key. But a melancholy minor chord was sounded by a triad – Jean Toomer, generally acknowledged to be the most artistic black craftsman of those who wrote before 1950; Countee Cullen, the precocious poet laureate

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

of the Renaissance; and Zora Neale Hurston, the most competent black female novelist before 1950.

At first glance, one might assume that these three patterned after their contemporaries. They wrote about primitives; they satirized their peers; and they searched for their heritage. But they found scant satisfaction in their search. Upon closer examination, they seem to be wanderers – talented artists, perhaps the most talented African American writers of the decade, who searched in creativity and in life for some intangible satisfaction which they failed to find.

A problem for African American writers is that invariably those who become well-known are condemned or praised for non-aesthetic reasons. If they have written about black Americans, some white critics have expressed hope that, in the future, they would write about the human race. If they have written about human beings who are not black, other critics have condemned them for failing to write about people whom they understood; i.e., Negroes. Sometimes black writers have been castigated merely because they failed to establish themselves as social crusaders or because they removed themselves from the United States. At the other extreme, some black writers have been praised by white critics and readers primarily because they presented literary images which faithfully resembled the images of blacks already fixed in the minds of these white readers.

These practices have not abated. Richard Wright has been derided for using Existentialism, a non-American literary tradition, for choosing to write a novel about white people and for writing about blacks who are not middle-class. Not long ago, white critics denounced James Baldwin for subverting art to the promotion of social crusades for blacks; now, black critics denounce him for betraying his race by seeming to reveal love for white people. One well-known literary figure who could find little to berate in the artistic technique of Pulitzer Prize poet Gwendolyn Brooks concluded his critique by observing that she would remain a minor poet until she selected a broader subject than her present one – the lives and emotions of Afro-Americans. Ralph Ellison, who wrote about blacks, has been castigated by blacks for failing to participate in Civil Rights marches, whereas Frank Yerby, who writes about whites, has been criticized by whites for failing to use his talents to write histories about blacks.

The practice of evaluating African Americans' literary work according to nonliterary criteria is so common that its absurdity becomes apparent only when one considers applying similar criteria to non-Negro authors. Suppose, for instance, that a critic chastized William Faulkner or DuBose Heyward for sometimes writing novels about blacks instead of about their own people. Or that a critic derided Tennessee Williams and Nathaniel Hawthorne as minor and provincial authors because they wrote about Southerners and New Englanders. Or that T. S. Eliot's worth was estimated on the basis of whether or not he was justified in renouncing his American citizenship to become a British subject.

It is regrettable that such absurdity continues today when the literary talent of African Americans has been demonstrated convincingly. The award of the Pulitzer Prize for poetry to Gwendolyn Brooks' *Annie Allen* (1949); the selection of Ralph Ellison's *Invisible Man* (1952) as the most distinguished American novel published from 1939 to 1964; the drama awards to Lorraine Hansberry's *A Raisin in the Sun* (1959) and LeRoi Jones's *Dutchman* (1964), and the

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Pulitzer Prize for drama to Charles Gordone's *No Place To Be Somebody*, all these attest general respect for the ability of black writers, who today are less likely to be destroyed by social criticism.

The situation was more precarious for earlier black writers, who understood not only that whatever they selected as subject matter would be criticized but also that their works would be evaluated primarily by white readers, who often doubted black writers' ability to create art and who measured verisimilitude according to their own preconceptions of African American character and black-white relationships.

Both Jean Toomer and Zora Neale Hurston have suffered from aesthetically unsound appraisals of their merits as artists and from myths about their racial stances. Because the talent of Toomer has been highly respected, critics have been somewhat subdued in their objections to his decision to live as a white man rather than as a black; but, knowing little about his life or work, critics have interpreted his stories and sketches to fit their conceptions of what a black man should have thought about black people. Zora Neale Hurston alleged that, for several years, she refused to write a novel because she did not want to write about the race question but feared that she would be permitted to write about nothing else. A major objection to her work has been her silence about issues significant to African Americans, but an unanswered critical question is the authenticity of her portrayal of Southern blacks.

My reason for choosing to further write about two voices of the Harlem Renaissance is to rectify the need for more complete and more objective studies of the works of these two writers. It is, however, impossible to segregate a study of their works from an examination of their lives. Living during a time when most black artists publicly rejoiced in their heritage, each of these three, in his own way, reacted consciously to his existence – or, more appropriately, his identification – as a Negro, and each colored his writing by the nature of his reaction. In order to analyze and evaluate the works perceptively, therefore, one must examine them in relation to the writer's struggle to be whatever he chose – as an artist and as a human being.

It is not easy to understand and explain the sudden decline of such effervescent period in the history of African American art and culture. The main reason is socio-economical, having been triggered by the famous crash of the stock market in 1929, which marked the beginning of the Great Depression, and made the population less and less interested in matters cultural. It is interesting to note that the Harlem Renaissance did not die out all of a sudden, and surviving authors and artists continued to create during the thirties and even later: Nella Larsen's novel *Passing* was published in 1929, and Claude McKay published his novel *Banjo*, in 1929, and Langston Hughes published his novel *Not Without Laughter* (1930). Both Wallace Thurman and Rudolph Fischer died 1934, but others continued their work: Zora Neale Hurston, with *Jonah's Gourd Vine* (1934) and *Their Eyes Were Watching God* (1937), Arna Bontemps, with *God Sends Sunday* (1931) and *Drums at Dusk* (1939), to end with Richard Wright's *Uncle Tom's Children* (1938), whose naturalism marked a definite departure from the romanticism of the Harlem Renaissance.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

BIBLIOGRAPHY:

ANDREWS, William L. Editor. *African-American Autobiography: A Collection of Critical Essays.* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, Inc., 1993)

BAKER, Houston A. Jr. *Blues, Ideology and Afro-American Literature: A Vernacular Theory.* (Chicago: University of Chicago Press, 1984

BELL, Bernard W. *The Afro-American Novel and Its Tradition.* (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1987

ELLISON, Ralph. "What Would America Be Without Blacks?" in *Going to the Territory*. (New York: Vintage Books/A Division of Random House, 1986), pp. 104-112.

GATES, Henry Louis, Jr. "Writing 'Race' and the Difference It Makes" – an Introduction to *'Race', Writing and Difference,* edited by Henry Louis Gates, Jr. (Chicago: The University of Chicago Press, 1985).

_____, *et al* (Editor) *The Norton Anthology of African-American Literature* (New York: W. W. Norton & Company, 1997)

LOCKE, Alain, *The New Negro: An Interpretation*, New York: Albert and Charles Boni, 1925)

SÎRBULESCU, Emil. *Cartea care vorbeşte: Introducere în romanul afro-american*. (Craiova: Fundaţia Scrisul Românesc, 1999)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE SAVAGE ON THE ELIZABETHAN STAGE: CALIBAN'S COLOUR-

Liliana Tronea Ghidel
Junior Assist., PhD, University of Craiova – University Center of Drobeta Turnu Severin

Abstract: "The Tempest" is the last play attributed exclusively to Shakespeare. Written in 1611 and first performed in November that year before King James I at Whitehall, it remains one of the playwright's most popular works. Often presented as a visual spectacular of magic, song, dance and masque, it has also served as an allegory for every imaginable political and psychological situation. The sources for The Tempest are not known and what Shakespeare had in mind is an enigma. One view is that, about to retire, he uses the magician Prospero to reflect on his own life as a poet and playwright – in the Epilogue Prospero claims that his 'art to enchant' has come to an end. But The Tempest speaks with fresh purpose to each age. In Shakespeare's day, it echoed popular belief in witchcraft, excitement at the discovery of exotic new lands, and disapproval of usurpation of power. In post-imperial times, the play was frequently used as a vehicle for denouncing the excesses of colonialism.

Keywords: colonialism, race, cannibal, Indian, Native American

In the realm of English literature, few characters have stirred up more international debate in a postcolonial world than a certain deformed, rebellious slave: Shakespeare's Caliban.[1] As pointed out by Virginia Mason Vaughan, Caliban's relatively small yet vital role in Shakespeare's final play *The Tempest* has led to a myriad of responses portraying him as everything from a genetic missing link to a victim of colonialism. [22] The role of Caliban has taken on new life in the postcolonial world. As pointed out by noted postcolonial authority Edward Said, "every subjugated community in Europe, Australia, Africa, Asia, and the Americas has played the sorely tried and oppressed Caliban to some outside master like Prospero". [3] Therefore, in addition to the Native American portrayal of Caliban, there are several other possibilities, such as Imtiaz Habib's depiction of Caliban as a "colonized black

[1]Hoban, Russell 'Some Episodes in the History of Miranda and Caliban', *The Moment Under the Moment*, 1992
[2]Vaughan, Virginia Mason. "'Something Rich and Strange': Caliban's Theatrical Metamorphoses." *Shakespeare Quarterly* 36.4 (1985): 390-405, p. 390.
[3] Said, Edward W. *Culture and Imperialism* (New York: Alfred A. Knopf, 1993), p. 214.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

male".[4] This recalls the multiple black Caribbean interpretations of the play, including Aimé Césaire's *Une Tempête* and the work of George Lamming. Furthermore, Ania Loomba asserts that *The Tempest* "speaks to Mediterranean, North African, and Irish, as well as Atlantic contexts". [5] These are valid arguments, but none of these critics addresses Caliban's exposure and reaction to alcohol, a topic that undeniably links him with Native Americans more so than with other ethnic groups.

A wealth of scholarship already exists on the subject of Caliban as a representative of oppressed Native Americans, but why critics have chosen to underplay his encounter with alcohol is indeed perplexing. Allen Carey-Webb's approach to teaching *The Tempest* focuses a great deal on Caliban's conflicting roles, but he never once mentions his drunkenness, perhaps due to a reluctance to discuss the topic of alcohol in the classroom. Jeffrey Hantman's detailed accounts of the indigenous people of Virginia in relation to Caliban make no mention of spirits.

The place of *The Tempest* in the Shakespearean canon is well-defined: it is one of the romances and a comedy, and – because of Prospero's breaking his magic rod and throwing away his books of magic – it is Shakespeare's farewell to the stage. We should say that *The Tempest* pushes otherness to geographical and mystical extremes: not only is the location an as yet unidentified island, but the protagonist deals in white magic – contrary to another witch, his former opponent, who obviously dealt in black magic.

The action of *The Tempest* takes place almost entirely on an island. Though the location is not specified, the island evokes fantasies of paradise and political utopia. It resembles an idealized New World colony of Shakespeare's era, a powerful realm of the imaginary, like the theatre itself. King Alonso, his heir Ferdinand, and members of the court of Naples are returning home by ship from Tunis, where they have attended the marriage of Alonso's daughter to the King of Tunis. Also on board is Antonio, the usurper Duke of Milan who twelve years earlier ousted his reclusive but popular brother, Prospero. Prospero and his baby daughter were left to die on a leaking boat, but instead ended up on a tiny tropical island. They found the island had been settled by Sycorax, a witch banished from Algiers who had already died, but whose evil influence lived on. The spirit Ariel, who had been imprisoned for refusing to obey her, somehow remained her captive, while her monster-son, Caliban, still wandered by the island, claiming to be her heir. When Prospero and Miranda land the magician quickly asserts his power, turning Ariel and Caliban into his subjects. Now, learning that Alonso's fleet is sailing nearby, Prospero prepares his revenge. And this is where *The Tempest* starts.

In his essay "On Cannibals," Montaigne continually asserts that what is natural is synonymous with what is good, and that Nature herself ought to be the light by which human action is guided. It is not surprising, then, that he presents a highly idealized characterization of the natives of the New World. He perceives these "cannibals," as he calls them, to be men who

---

4 Habib, Imtiaz. *Shakespeare and Race: Postcolonial Praxis in the Early Modern Period* (Lanham, Maryland: University Press of America, 2000), p. 208.

5 Loomba, Ania. *Shakespeare, Race, and Colonialism* (New York: Oxford University Press, 2002), 165).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

live in the way Nature intends them to live, unadorned and unfettered by modern civilization. Montaigne goes so far as to claim to have found in these cannibals the "golden age," spoken of so often by philosophers and poets as merely an unattainable dream. He boldly asserts that in the character of these people, all of "the true, most useful, and natural virtues and properties are alive and vigorous."

The characterization of Ariel and Caliban in *The Tempest* is significant in relation to Montaigne's essay, which was one of Shakespeare's main inspirations for the work. In "On Cannibals" and in *The Tempest*, both Montaigne and Shakespeare explore the relationship between human nature and modern civilization. Montaigne's idealization of the cannibals contrasts sharply with Shakespeare's unsympathetic portrayal of the brutish Caliban, whose name thinly veils the influence of Montaigne's essay. Whereas Montaigne's cannibals are praised as "wild fruits," produced by nature in her ordinary way and without any artificiality, Shakespeare's cannibal appears to be as pathetic, crass, and vulgar as any individual can possibly be portrayed. This seems to imply that Shakespeare's portrayal of Caliban is a direct attack against the form of wistful idealizing of Nature that Montaigne is so fond of. Yet the complexity of *The Tempest* lies in its essential ambiguity. This ambiguity stems from the juxtaposition of the brutish and pathetic character of Caliban with the sprightly and sympathetic character of Ariel. Both Caliban and Ariel are natives of the island, and hence can be thought of in terms of Montaigne's cannibals. By analyzing the characterization of these two characters in relation to Prospero, one comes closer to determining how *The Tempest* as a work of art responds to and challenges Montaigne's essay. Lying at the root of Shakespeare's response to Montaigne is a differing conception of human nature and the extent to which modern civilization suppresses it.

The Tempest, then, represents a unique opportunity to understand that the pre-Enlightenment vision of deductive thinking based on Aristotle did not necessarily promote racial hierarchy, even though later systems would be used to assert that there were distinct lines between races. Although the play explores the methodology for understanding difference, it differs from the simple allegory of colonial encounter that it is sometimes purported to be. However, the fact that Caliban is forced into servitude is less relevant than the way in which he is used to promote a sense of difference, just as other captives of the Americas were. Complicating the colonialist reading is the fact that bringing Caliban from the Americas to England would not be the correct leg in what historians call the triangle of trade. Manufactured items were brought to Africa to barter for individuals to enslave, Africans were taken to the Americas on what was euphemistically called the middle passage to produce raw materials, and raw materials were brought to Europe to create more manufactured goods for barter (Williams 150). Bringing Caliban from the Americas to England does not fit directly with the institution of slavery and only makes sense in the context of the ideological work to make slavery acceptable.

Over and over again, Shakespeare uses the Mediterranean as a watery realm uniting peoples and nations. The explicit geography of *The Tempest* points primarily to Italy and North Africa. The place names mentioned in the text include Milan, Naples, Tunis, Carthage and

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Algiers. And the ship that is wrecked in the opening scene is making the return journey to Naples after Claribel's wedding to the King of Tunis, which places Prospero's island, if we are being literal-minded, somewhere in the Sicilian archipelago. Most of the sources and analogues that have been proposed for *The Tempest,* moreover, derive from European and Mediterranean rather than English or American texts. The region was once seen as the ground for the unified, traditional readings that New World materials would challenge and complicate. In the last decade, however, Europe and the Mediterranean have begun to generate readings and appropriations of surprising currency and complexity. Nevertheless, Shakespeare's audiences had all the reasons to believe that the island could also be situated somewhere in the Caribbean Archipelago, and that the author was definitely hinting to topical events.

When Shakespeare and his contemporaries wanted to represent other European powers (or to represent English power through indirect means), they most often turned to Italy for the settings of their plays. While *TheTempest* is not, strictly speaking, set in Italy, Jan Kott was not alone in considering it "the most Italian of all Shakespeare's plays". [6]

To Shakespeare and his contemporaries, the Mediterranean represented more than just the source of the *Aeneid* and other classical texts, and the last few years have seen some forceful attempts to recover *The Tempest*'scontemporary Mediterranean contexts and its representation of the international relations in what Andrew Hess has labelled the 'forgotten frontier' between Europe and North Africa. In the fifteenth and sixteenth centuries this frontier was the site of active contact between European and Ottoman rulers, involving both cultural exchange and military confrontation. [7]

While England's role in these transactions was relatively marginal (compared to that of the Habsburg Empire), by the time *The Tempest* was written – as Hess here explains – the English sense of and relationship to the Mediterranean was particularly charged. During Queen Elizabeth's reign there was considerable traffic – both mercantile and diplomatic – between the English and the Ottomans; [8]and they contributed both personnel and technology to the violent and intensely multicultural pirate community that would have a major impact on the balance of power in the region – and a considerable presence in plays and popular literature back in England. By 1604, English and North Africans were working together in the crews of pirate

---

6 Jan Kott, "Prospero, or the Director", in *The Bottom Translation: Marlowe and Shakespeare and the Carnival Tradition,* trans. Daniela Miedzyrzecka and Lillian Vallee (Evanston, 1987), p. 134; he cites not only the plot and the names of the characters but also "Ariel's recitativo, Stephano and Trinculo's *lazzi,* repeated after the [commedia] *dell'arte* scenarios, [and] the Roman goddesses of the betrothal masque".

7 Jerry Brotton and Lisa Jardine, *Global Interests: Renaissance Art between East and West* (London, 2000); Lisa Jardine, *Worldly Goods: A New History of the Renaissance* (London, 1996), passim.

8 "While etymologists agree that the term "trafficking" arose in the context of Mediterranean commerce, there are equally reasonable arguments for a Latin derivation from *tra/trans* (across) and *facere* (to do or make), and an Arabic origin from *traffaqa,* which can mean 'to seek profit' or *tafriq,* signifying distribution. This divided etymology makes 'trafficking' all the more attractive as a descriptive term aimed to displace unidirectional models of early modern cross-cultural encounters'"(Jonathan Burton, " 'A most wily bird': Leo Africanus, *Othello* and the Trafficking in Difference", in Ania Loomba and Martin Orkin, *Post-colonial Shakespeares,* London, 1998, pp. 43-63.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

ships; and after 1610 Mediterranean piracy could be described as "systematic plunder transcending religious barriers".[9]

In an essay devoted to *The Tempest*, Goran Stanivukovic comes with the following comment:

> "Since the peak of postcolonial approaches to Shakespeare's work in the decade between the 1980s and 1990s, *The Tempest* has been read as a drama of colonial expansion and a play about the subordination of the natives of the New World. Yet Ariel's allusion to 'the still-vexed Bermudas', which expresses the play's concern with Jacobean colonial projects in the New World, also captures the ambiguities of Shakespeare's geography because the island is located in the Mediterranean, somewhere between Tunis and Naples." [10]

In his introduction to *The Tempest*, Stephen Greenblatt sees the play as 'a kind of echo chamber of Shakespearean motifs' which not only belongs to the group of romances – *Pericles*, *The Winter's Tale*, and *Cymbeline* – but also 'resonates [...] with issues that haunted Shakespeare's imagination throughout his career.' These issues, according to Greenblatt, are:

(1) "the painful necessity for a father to let his daughter go (*Othello*, *King Lear*)";
(2) "the treacherous betrayal of a legitimate ruler (*Richard II*, *Julius Caesar*, *Hamlet*, *Macbeth*)";
(3) "the murderous hatred of one brother for another (*Richard III*, *As You Like It*, *Hamlet*, *King Lear*);
(4) "the passage from court society to the wilderness and the promise of a return (*A Midsummer Night's Dream*, *As You Like It*)";
(5) "the wooing of a young heiress in ignorance of her place in the social hierarchy (*Twelfth Night*, *Pericles*, *The Winter's Tale*)";
(6) "the dream of manipulating others by means of art, especially by staging miniature plays-within-plays (*1 Henry IV*, *Much Ado About Nothing*, *Hamlet*)";
(7) "the threat of a radical loss of identity (*The Comedy of Errors*, *Richard II*, *King Lear*)";
(8) "the relation between nature and nurture (*Pericles*, *The Winter's Tale*)";
(9) "the harnessing of magical powers (*The First Part of the Contention* [*2 Henry VI*], *A Midsummer Night's Dream*, *Macbeth*)". [11]

What Greenblatt does not mention is the more subtle connection between *The Tempest* and the other Mediterranean plays.

Although continental and domestic politics provide important historical contexts for *The Tempest*, there may be more relevance in Tudor and Stuart England's incipient empire.

---

[9] Alberto Tenenti, *Piracy and the Decline of Venice*, 1580-1615, trans. Janet and Brian Pullan (Berkeley, 1967), pp. 75, 86.

[10] Goran Stanivukovic, '*The Tempest* and the Discontents of Humanism', *Philological Quarterly* 85:1-2(Winter-Spring 2006): 91-119.

[11] *The Norton Shakespeare* (Based on the Oxford Edition). Stephen Greenblatt, General Editor. (New York, London: W. W. Norton & Company, 1997, 2008), p. 3055.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

According to many critics, the extensive and varied discourses on colonialism are deeply embedded in the play's language and events. Thus, Prospero commandeers a distant island and imposes his superior technology (books, magic) and his language as tools of conquest and domination. Ariel wants his 'liberty' from the servitude Prospero imposes as his price for liberating the sprite from an earlier captivity, but the best Ariel can expect is that his master will 'bate [him] a full year':

PROSPERO
How now? Moody?
What is't thou canst demand?
ARIEL
My liberty.
PROSPERO
Before the time be out? No more!
ARIEL
I prithee
Remember I have done thee worthy service,
Told thee no lies, made thee no mistaking, served
Without or grudge or grumblings. Thou did promise
To bate me a full year.
PROSPERO
Dost thou forget
From what a torment I did free thee?
ARIEL
No. (*Temp*, 1.2.244-51)

In his Introduction to the 1954 edition of the play, Frank Kermode thinks that "Prospero's assumption of his right to rule the island, 'to be lord on't', is the natural assumption of a European prince... There is ample testimony to the corrupting effect upon natives of contact with dissolute Europeans" (Kermode, xxxvii)

It is known that Shakespeare's and his audiences' familiarity with American colonization was not restricted to England's incipient possessions on the North American coast. For more than a century, reports of discoveries and settlements to the west by Spanish, Portuguese, French, Dutch and eventually English chroniclers produced a growing flood of fact and myth – some of it in print, much of it oral – that formed a huge 'linguistic and narrative force-field' (Frey, 1979:33). One early account on which Shakespeare perhaps drew for incidental items in *The Tempest* was Antonio Pigafetta's short account of the Magellan expedition's circumnavigation in 1519-1522, originally published on the Continent, but subsequently translated into English in Richard Eden's travel anthologies of 1555 and 1557. [12]

[12] A few English narratives appear in Eden's first anthology (1555) and far more in his second (1577). Similarly, but on a far greater scale, Hakluyt's collection of 1589 is greatly expanded in his three-volume edition of 1598-1600, although the latter omits a few important documents that appeared in its predecessor.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

The Patagonians of lower South America, Pigafetta reported, worshipped a 'greate devyll Setebos' – the first known precursor of Sycorax's deity. Pigafetta also described St. Elmo's fire, great tempests, giants and 'Canibales'. But this is only one possible example Shakespeare could have read and used. According to Virginia Mason Vaughan and Alden T. Vaughan,

> "[...] the voluminous literature of European exploration was rife with tempests, wrecks, miracles, monsters, devils and wondrous natives. Although many of Shakespeare's contemporary playwrights drew on that literature more overtly than he did, *The Tempest* may nonetheless be his oblique dramatization of Europe's age of discovery." (Vaughan, V. and Vaughan, T. 2011:41)

That Shakespeare borrowed from the sixteenth-century travel narratives is obvious. On the other hand, he was certainly familiar with William Strachey's *True Reportory of the Wracke, and Redemption of Sir Thomas Gates* on Bermuda in July 1609 [13]. Strachey had been aboard Admiral George Somers's *Sea Venture*, flagship of a relief expedition en route to the English outposts in Virginia, when a hurricane scattered the fleet, sank one ship and drove *Sea Venture* on to Bermuda's rocky coast. All passengers and crew reached shore safely. Despite a disgruntled faction's abortive revolt, the survivors flourished for nine months in Bermuda's salubrious climate and on its abundant provisions before sailing to Virginia in two newly constructed vessels.

In early September 1610 – one year before the first production of *The Tempest* – Sir Thomas Gates arrived back in England with Strachey's epistolary *True Reportory*, written during or immediately after the events. Shakespeare may have been acquainted with members of the Virginia Company of London and other officials, perhaps with Strachey himself, thus having the possibility of reading the manuscript himself. References have been made to Strachey's mentioning 'A most dreadfull Tempest', a long and vivid description of St Elmo's fire, names that suggest Gonzalo and Ferdinand, and some specific words and phrases evocative of *The Tempest.* More thematically significant are the seemingly miraculous survival of the mariners and passengers, their almost magical rejuvenation on the enchanted island's bounteous flora and fauna, and their governance by a dominant and resourceful leader who overcame 'divers mutinies'. [14]

According to John Wylie's postcolonial reading of the play,

> "*The Tempest*'s uneasy geographies, its ambivalent mapping of both Mediterranean and Atlantic contexts, may be usefully related to the philosophical and moral problematics which the discovery of the New World occasioned for the *imago mundi* of Renaissance Europe. From within this context, *The Tempest* may be seen to mobilize images of elsewhere, of spaces distant from an English centre. What this reading reveals, is that both colonial discourses and the colonization process were complex and even hesitant in their

[13] Although it was not published until 1625 in Samuel Purchas's *Hakluytus Posthumus, or, Purchas his Pilgrimes*, the manuscript may have been read by many of London's cultural and political leaders.
[14] Excerpts from William Strachey's 'True Reportory' are published in Virginia Mason Vaughan and Alden T. Vaughan. Editors. *The Tempest*. The Arden Shakespeare. (London: Bloomsbury Publishing, 2011), p. 309-24.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

> formation. Through *The Tempest* they may be understood as both emerging from, and relying upon, a series of European theological and classical understandings of the morality of voyaging, and the nature of the geographically distant." [15]

The presence of Caliban in *The Tempest* triggered the postcolonial interpretations of the play: a (post)colonial narrative which follows upon early modern voyages of exploration and discovery, "first contact" and the encounters with, and exploitation of, indigenous peoples in the New World. Whether the play refers to the newly-discovered 'New World' or to the Old World, the Atlantic or the Mediterranean world, is still a debatable matter. There are different theories regarding the name of Shakespeare's character. A very simple explanation would be that the name is simply the anagram of the Spanish word *cannibal*, designating the Carib people, on the Island of Carib, which Cristopher Columbus found in the afterward-mentioned Caribbean Sea. Skura was very sure of Caliban's not being a cannibal, when she wrote:

> "Caliban is not cannibal – in fact he rarely touches meat at all – his name seems more like a mockery of stereotypes than a mark of monstrosity, and in our haste to confirm the link between 'cannibal' and 'Indian' outside the text, we lose track of the way in which Caliban severs the link within the text." (Skura, 1989:217)

Last but not least, one interesting etymology sends to the word *kaliban* in the language spoken by the English Gypsies, who had arrived in England one full century before Shakespeare's *The Tempest* and whose unusual looks and manners might have inspired the Elizabethans. Whatever Caliban's origin – or, to be more precise – the etymology of his name – he suits the postcolonial interpretations of the play. To give an example, here is Skura's comment to New Historicist readings of Caliban as an American Indian:

> "Caliban is taken to 'be' a Native American despite the fact that a multitude of details differentiate Caliban from the Indian as he appeared in the travellers' reports from the New World. Yet it does seem significant that, despite his closeness to nature, his naiveté, his devil worship, his susceptibility to European liquor, and, above all, his 'treachery' – characteristics associated in the writings of the time with the Indians – he nonetheless lacks almost all of the defining external traits in the many reports from the New World – no superhuman physique, no nakedness or animal skin, [...] no decorative feathers, no arrows, no pipe, no tobacco, no body paint, and – as Shakespeare takes pain to emphasize – no love for trinkets and trash." (Skura, 1998:48-49; cited in Gillies, 43)

BIBLIOGRAPHY:

[15] John Wylie, "New and Old Worlds: *The Tempest* and early colonial discourse," in *Social & Cultural Geography*,Vol. 1, No. 1, 2000, p. 45-63.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Brotton, Jerry and Jardine, Lisa *Global Interests: Renaissance Art between East and West* London, 2000; Lisa Jardine, *Worldly Goods: A New History of the Renaissance* London, 1996

Habib, Imtiaz. *Shakespeare and Race: Postcolonial Praxis in the Early Modern Period* Lanham, Maryland: University Press of America, 2000

Hoban, Russell 'Some Episodes in the History of Miranda and Caliban', *The Moment Under the Moment* , London, 1992

Kott, Jan , "Prospero, or the Director", *Marlowe and Shakespeare and the Carnival Tradition,* Evanston, 1987

Loomba, Ania. *Shakespeare, Race, and Colonialism* ,New York: Oxford University Press, 2002

Said, Edward W. *Culture and Imperialism* , New York: Alfred A. Knopf, 1993

Vaughan, Virginia Mason. "'Something Rich and Strange': Caliban's Theatrical Metamorphoses." *Shakespeare Quarterly* ,1985

Wylie, John "New and Old Worlds: *The Tempest* and early colonial discourse," in *Social & Cultural Geography*,2000

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE AFRICAN LITERATURE OF WAR. WRITINGS IN THE SHADOW OF DISILLUSIONMENT

Daniela Irina Darie
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: Against a background marked by continuous political conflicts, corruption, the absence of a structured management of the resources, and social and political anomy, as Wole Soyinka would so aptly describe it, in his novel, Season of Anomy, the literary figures imprinting the African space wrote about violence and social disintegration. Not only these will be the main centers of interest for any African writer but also the African War, as a social phenomenon, remains an atypical one. Its consequences are as visible now as they were decades ago, and the social disillusion it brought remains a landmark for the development of a modern African conscience. The individual, negotiating between his/her own tragedy and the desperate cry of his/her social group, travels endlessly among places, which retain the memory of senselessness. This lack of meaning is highlighted in the main works of the second wave of African literary creations, especially by writers such as Wole Soyinka, with his novel The Interpreters, which marks the advent of the second wave, and Season of Anomy, his second novel, centered on the theme of war, with its heroes and cowards. The second wave of African writers includes also Kwei Armah, with The Beautiful Ones Are Not Yet Born (1968), which continues the theme of Soyinka's The Interpreters, Christina Ama Ata Aidoo with Our Sister Killjoy (1966), considered the first West African novel in English language written by a woman, and Chimamanda Ngozi Adichie's Half of a Yellow Sun, included in the writings of Literature of War, even if the author didn't testify the direct horrors. The African writers approaching the war and its consequences, on the background of a disrupted African space, share a profound experience, and their perception of it remains one of the most exploited sources in the history of African literature.

Keywords: social disillusionment, social cohesion, Nigerian war, myth, anomy

In 1993, Oyekan Owomoyela edited the volume *A History in Twentieth Century African Literature*. Far from being the only historical account of the artistic effort in the pre-colonial and post-colonial Africa, it advanced a systematic and well-structured perspective on the literary dimension of African thought.

As one of the contributors mentions:

> Since it is scarcely a generation old, it is probably too early to talk of generations of West African writing in English. I have elected instead

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

> to speak of "waves" of West African writing, dictated by the developments more in Nigeria than in the other countries[1].

As far as we know, his classification in waves rather than generations is the only attempt in this direction. We will briefly present the first wave of African writers, inasmuch they have had an influence upon the works of the second wave's authors.

Although he is not mentioned in Peters' classification, Fagunwa is mentioned by critics like Abiola Irele, Simon Gikandi, Judith Tabron, even if, at least in the last case, he appears to serve as a pretext for an eulogy for Wole Soyinka's translation of Fagunwa's Yorùbá stories. Without deepening the artistic value of Fagunwa's work, the author seems content to make a plea for the rather reserved interest that Fagunwa's work was received in the Western literary world. As Fagunwa mentions: "white people did not like it very much, because the taste was already lost; in Yorùbá the story will move you, this is not so with the translation."[2] After this short and inconclusive argument centered more on Soyinka's exquisite use of English language than on the qualities of Fagunwa's works, the discussion moves, not suprinsingly, to Tutuola.

Acknowledging that a discussion on, let's say, Fagunwa's *A Forest of a Thousand Demons* would necessarily imply a discussion about its translation, the Nigerian writer must gain his recognition as a forerunner of Tutuola, Soyinka and many other Nigerian writers.

Deeply rooted in Yorùbá thinking, Fagunwa's humanist works have influenced, acknowledged or not, entire generations of Nigerian writers. Though his relevance as a writer is hardly mentioned in the histories of African literature, Fagunwa is considered by critics like Abiola Irele the origin of a thread which unites writers like Amos Tutuola and Wole Soyinka[3]. All three authors outline in their works "the integrative role of Yorùbá culture in the situation of contact created by the advent of Western culture."[4] The great merit of Fagunwa's writing is that he made known to the Western world a unique philosophy, proving that the colonization was not imprinted in savage and irrational tribalism, but it informed with new contents a perspective on life and its meaning strikingly original. Fagunwa's influence on Tutuola i recognized, albeit in a vague way, by Janheinz Jahn, who, in his History of Neo-African Literature, wrote: "Tutuola's source… is the oral Yorùbá tradition and he is closer to it than the author Fagunwa, who wrote in the Yorùbá language and influenced him"[5]. Based on the analysis of a number of descriptive fragments in Fagunwa and Tutuola Ulli Beier infers the same obvious influence of the former on the later, but, as Irele underlines, important was

---

[1]Jonathan Peters, „English-Language Fiction from West Africa." *A History of Twentieth Century African Literatures*. Ed. Oyekan Owomoyela. University of Nebraska Press, 1993. 9-48, p. 14.
[2] Ilesanni, Obafemi, „The Folklore Fantasist." *West Africa* 3716 (1988): 2041-2042, qtd. in Judith Tabron: *Literature from Three Continents. Tutuola, H.D. Ellison, and White*. New York: Peter Lang Publishing, 2003.
[3] Cf. Abiola Irele, „Tradition and the Yoruba Writer: Fagunwa, Amos Tutuola and Wole Soyinka." *Critical Perspectives on Wole Soyinka*. Ed. James Gibbs. Boulder: Lynne Rienner Publishers, 1996. 45-68, p. 46.
[4]*Idem*.
[5]Jahn, Janheinz, *A History of Neo-African Literature*. London: Faber and Faber, 1968, qtd. in Abiola irele, op. cit., p. 47.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

"safeguard the foreign reputation of Amos Tutuola"[6], not to construct a niche in African literature for the first Nigerian writer. Abiola Irele nominates Fagunwa as the creator of the "mythic novel"[7], a narrative form in which the folk tale gets substance, and acquires an "allegorical and symbolic quality", promoted by "an enduring relevance"[8].

The forest as a universal habitat, dense in supernatural forces that challenge man and his destiny, constitutes a theme, which Soyinka will assume in his plays, and advances a representation of the African's existence in connection with - and shaped by – the natural and supernatural co-existing with him. His characters, predominantly hunters, negotiate their "human essence", as Irele puts it, with the daemons of the forest, revealing and reinforcing the prerogatives of the human being in using supernatural and natural alike in shaping his destiny. In any encounter between humans and the "Lord of Forests," there is a certain mixture of respect and assertion of this prerogatives. The dialogical style goes beyond the simple prayer to gods, conferring substantiality to those supernatural forces governing the forest.

> Lord of Forests! Lord of Forests! you are the merchant prince of ghommids; I say you are the merchant prince of ghommids; there is no trader to equal you. The arm of the human kind accompanies the pounded yam when you dine, their fleshy breast provides the meat for your eba; when you drink corn pap, their skull serves you for a cup—what, I ask, can a son of man do to you? Forest Lord! Have you lately taken to walking on your head? I say have you now taken to walking on your head? For your eyes are now where your buttocks should be, spitting embers. Forest Leader, are you feeling tired? For why else have you not yet emerged? We are all assembled and still await you[9].

As Abiola Irele underlines, Fasgunwa's humanism does not proceed from outer sources, in other words, it cannot be translated in Western concepts, but "proceeds directly from the very structure of the imaginative tradition from which his work derives".[10] According to Peters, the first wave made its debut in the 1952, with Amos Tutuola's first novel *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*. Although the work is considered a novel, there are controversies regarding the accuracy of this labeling, due to its strong dependency on oral tradition[11]. Nevertheless, if we accept its designation as a novel, it is considered by some critics the first novel of a black African written in English, and the first one published by a Nigerian[12]. On the contrary, Simon Gikandi mentioned Sol Plaatje's *Mhudi* as being "the first novel in English by a black person in Africa."[13]

---

[6]Abiola Irele, *op. cit.*, p. 47.
[7]Abiola Irele, *op. cit.*, p. 48.
[8]*Idem*.
[9]D.O. Fagunwa, *Forest of a Thousand Daemons*. San Francisco: City Lights Books, 1982, p. 13.
[10]Abiola Irele, *op. cit.*, p. 52.
[11]Moss, Joyce; Valestuk, Lorraine. *World Literature and Its Times. Profiles of Notable Literary Works and the Historical Events That Influenced Them* . Detroit: Gale Group, 2000, p. 327.
[12]*Idem*.
[13]Simon Gikandi (ed.), *Encyclopedia of African Literature*. London-New York: Routledge, 2003, p. 628.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

If the aspect of pre-eminence remains an issue of debate, undeniable is the fact that Tutuola's The Palm-Wine Drinkard is a "landmark work."[14] The novel provides insight into Yoruba folklore, resorting to folktales within a mythical time frame, it portrays a „nameless hero journeying to the world of the dead and backs,"[15] in search for his palm-wine tapster, because without him, he has become a socially pariah. As his protagonist says, "[…] they were leaving me one by one until all of them went away…"[16] The palm wine is used as a strong symbol of „a cultural reality he is living in as well as a preservative impulse towards his cultural past."[17] His novel was criticized by his African readers as being a merely „rehash" of the stories told by their grandmothers.[18] This is the very dimension of Tutuola's novel which attracted his European readers – the exotics and the magical quality of his hero's journey. The major themes of this „brief, thronged, grisly and bewitching story… written in young [i.e. immature] English"[19], are the powerful link of the African with his traditions and the mythology of his people, in the context of the community's estrangement due to the deliberate Western politics. Even if Tutuola did not establish a literary tradition, he continues to be considered the first African writer received with interest by the Western reader, for making accessible through reading his „mysterious Africa,"[20] in which the death land can be penetrated by the living in order to gain wisdom and a sense of social identity.

Shortly after the publication of Tutuola's novel, in 1954, Cyprian Ekwensi published *People of the City*, describing the sordidness of the city life, as Tutuola described the myth-rooted life in the village. He described himself as „a writer for the much canvassed 'man in the street'… primarily interested in the story of an individual."[21] This urban novel was followed by *When Love Whispers* (1947), considered as belonging to the "realm of popular fiction,"[22]. His third novel, *Jagua Nana* (1961), represents „the remarkable story of an African Moll Flanders trying to make in the city of Lagos."[23] Accused of pornography, it was firmly rejected, largely because the theme of sexuality was forbidden in African writing of his age (1950s). This controversial novel is of interest for our brief encounter with the first wave of African writers because it introduced a central theme for the second wave: the violence of Nigerian politics.

[14]Moss, Joyce; Valestuk, Lorraine, *op. cit.*, p. 327.
[15]*Idem*.
[16]Amos Tutuola, *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Deads' Town*. New York: Grove Press, 1953, p. 98.
[17]Judith Tabron, *Literature from Three Continents. Tutuola, H.D. Ellison, and White*. New York: Peter Lang Publishing, 2003, p. 50.
[18] Cf. Dathorne, O.R. *African Literature in the Twentieth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1975, p. 94.
[19]Thomas, Dylan. „Blithe Spirits." *The Observer 1901-2003* (1952). http://www.theguardian.com/books/interactive/2013/oct/05/dylanthomas-wales, p. 7.
[20]Owomoyela, Oyekan. *Guide to West African Literature Since 1945*. New York-Chichester: Columbia University Press, 2008, p. 15.
[21]Hugh Dinwiddy, „Cyprian Ekwensi. Survive the Peace. Review." *African Affairs* 76.304 (1977): 409-410. http://www.jstor.org/stable/721305, 409.
[22]Owomoyela, Oyekan., *op. cit.*, p. 16.
[23]Simon Gikandi, *op. cit.*, p. 237.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

The image of a Lagos tormented by political rivalries, leveled through the shear truculence, is harshly depicted in images of corpses lying on „muddy and pitted" roads, with „full gutters," creating the sense of a chaotic Lagos, „as if the ghost of that corpse had gone abroad among them."[24] Lagos is plagued by corruption, bribery and lack of any social norms, a core motif in Wole Soyinka's writings.

In 1958, Chinua Achebe published *Things Fall Apart*, widely considered „an African classic" (Owomoyela), „the best seling novel of Africa" (Moss et al.). Achebe's achievement resides in his evaluation of the impact the colonial period had on the Igbo society and, by similitude of effects, on the entire African space. The severance of the roots, the falling in desuetude of traditional mores, the sense of outcasting perceived by the returning hero are themes of great resonance not only in Achebe's work, but also in the works of the future waves. What is unexpected and impressive in Achebe's endeavor in a context in which the African writing strived to hail the originality of African traditions is "Achebe's honesty as a novelist and historian… shown in the fact that he does present the missionaries as gaining foothold because their values offer an improvement over some real moral lapses in the traditional Igbo culture."[25] It is also true that Achebe's novels give insight in the resonance and the effect the "period of ideological crises and multiple competing orders of social reality"[26] The same clash between opposite social systems and their means of coping and converging in a new social reality is to be found in Achebe's successors, Soyinka being one of them. Together with Soyinka, Achebe, as opposed to Tutuola, is considered a representative of the formal writing in the Western tradition.[27] Things Fall Apart was conceived by Achebe as part of a series of four novels, testifying on Nigeria's history. The sequel of the first novel, *No Longer at Ease* (1960), presents the country on the eve of Independence, *Arrow of God* (1964) follows „the period when the dual mandate was introduced as British colonial policy,"[28] and *A Man of the People* (1966) analyses the aftermath of Nigeria's Independence, predicting the political instability which was to plague Nigeria in the next decades[29].

As David Whittaker and Mpalive-Hangson Msiska pointed out:

> One of the unique achievements of *Things Fall Apart* is that it was the first Anglophone (English language) African novel to elucidate graphically how colonized subjects perceived the arrival of the colonizing Other. What Achebe achieves so successfully in the novel is to portray vividly how

[24]Cyprian Ekwensi, *Jagua Nana*. London: Hutchinson, 1961, p. 139.
[25]Reed Way Dasenbrock, „Creating a Past: Achebe, Naipaul, Soyinka, Farah." *Salmagundi. The LIterary Imagination and the Sense of the Past* (1986): 312-332. http://www.jstor.org/stable/40547835, p. 315.
[26]Taiwo Adetunji Osinubi, „Chinua Achebe and the Uptakes of African Slaveries." *Research in African Literatures* (2009): 25-46, p. 25.
[27]Charles Larson; A.O. Ude; Chinua Achebe; Wole Soyinka; Obinkaram Echewa. „New Writers, New Readers." *The Wilson Quarterly (1976-)* 4.1 (1980): 81-92. http://www.jstor.org/stable/40255753, p. 84.
[28]Owomoyela, Oyekan., *op. cit.*, p. 19.
[29] Cf. Larson et al., *op. cit.*, p. 84.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

> the mechanics of the colonial encounter led to the undermining, and ultimately the overthrow, of a highly developed autonomous African culture.[30]

The four novels are linked by a number of shared themes: "the clash of cultures, the destruction of the old value system and authority, and… sociocultural themes dealing with religion, custom, taboo, and the supernatural."[31] In this first wave of African writers we should mention Onuora Nzekwu, with *Wand of Noble Wood* (1961), credited with "the first sociological or anthropological novel in Africa"[32], in which the author tries to bridge the gap between African traditions and the significant "colonial" Other, making them cognoscible and less alien.

On the same social theme wrote Timothy Aluko his first novel *One Man One Wife*, followed by *One Man One Matchet* (1965), and *Kinsman and Foreman* (1966). In *One Man One Wife*, Aluko outlines the negative effects of the Christian missions on the country people of Nigeria. The author presents in a satirical discourse the conflict between the polygamist tradition of the Western Nigeria and the Christian view on marriage or celibate, and "uncovers the hypocrisy of characters like Pastor David and Royasin and their negative influence on the rural traditions."[33] The second theme approached by Aluko is the influence of tradition on the urban social relations and the conflict between individuals who preserve the traditional values and those who want to range them to the modern times. Through the themes approached in his writings, at least in the first three novels, Aluko belongs to what Simon Gikandi called "the conflict of cultures genre."[34]

In his later novels, Aluko preserves the satire as stylistic device and turns to a critique of corrupt political practices of the post-Independence ruling class, in *Chief the Honourable Minister* (1970), *His Worshipful Majesty* (1973), and *Conduct Unbecoming* (1993)[35]. Due to his lack of in-depth analysis of the characters, his rather simple style and his "failure to take o moral stand,"[36] Aluko was considered an entertainment writer and as such his works are not included in „the elite literature." Nevertheless, despite the fact that his novels are addressed to the popular market, he is credited with „inaugurating the famous Onitsha market literature."[37]

The first wave of African writers ends with Gabriel Okara, and his only novel *The Voice* (1964), a quest of the meaning of „it," in a country in which the African psyche is perceived as

---

[30]David Whittaker; Mpalive-Hangson Msiska, *Chinua Achebe's Things Fall Apart*. London-New York: Routledge. Taylor & Francis Group, 2007, p. 11.
[31]Oyekan Owomoyela, *op. cit.*, p. 20.
[32]*Ibidem*, p. 21.
[33]Douglas Killam; Alicia Kerfoot, *Student Encyclopedia of African Literature*. Westport-London: Greenwood Press, 2008, p. 235.
[34] Gikandi, *op. cit.*, p. 26.
[35]*Idem*.
[36]Hans Zell,, Carol Bundy and Virginia Coulon, *A New Reader's Guide to African Literature*. London: Heinemann, 1983, p. 22.
[37]Oyekan Owomoyela, *op. cit.*, p. 21.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

the intersection of its individual psyches, and people are interpreted for what they are, not for their mask on the social scene.

First wave of African writers were preoccupied by colonialism and its clash with the African culture, its traditions and its spirituality. Urban life, a second theme, is analized against the whole universe of the African village, a self-sustaining enclave in a world struggling with the attack of modernity.

As Owomoyela pointed:

> Conflicts ranged from the colonial and generational through the ethnic, political, and religious to the battle of the sexes, the alienation of the child of two worlds, and the debate on tradition versus modernism.[38]

The characteristics of this wave reside in the contrast between popular and "elite" literature, the use of "pidgin" and high-class English, the recourse to myths and the insistence on the traditional familial and social values.

The second wave of African writers assumed these themes, elaborating and developing them in a literary epoch which was to mark the recognition of a canonical African literature. A sense of disillusionment begun to mark the African writings, with a marked accent on political corruption, alienation, loss of social values, and the interminable military coups that haunted the Nigerian space in the last decades.

As Oyekan Owomoyela underlines: "The advent of the second wave of fiction writing in English by West Africans may be marked by the Nobel laureate Wole Soyinka's 'The Interpreters' (1965),"[39] a social network of interrogations and journeys into the corrupt core of the social scene in post-Independence Nigeria. The second volume listed after *The Interpreters* is Chinua Achebe's *A Man of the People*, which "etches out an unflattering portrait of Nigerian independence through the eyes of an 'interpreter'."[40] The second wave's theme of preserving the autochthonous customs and beliefs of the first wave are reiterated in works such *The Truly Married Woman and Other Stories*, written by Davidson Nicol (Abioseh Nicol), from Sierra Leone. Both stories included in the collection, *The Leopard Hunt* and *The Devil at Yolahun Bridge*, are set in the past, under the ruling of British colonists. Both short stories present conflicts between the colonial and the local administrators. The main difficulty, in Nicol's opinion, in arriving to a shared experience and an understanding of each other's otherness as an enriching channel, resides in the deficient communication. As Bernth Lindfors pointed out: "It is a credit to Nicol's sensitivity and literary skill that these stories paint both sides of the racial fence accurately and compassionately."[41]

---

[38]Oyekan Owomoyela, *op. cit.*, p. 23.
[39]*Ibidem*, p. 22.
[40]*Ibidem*, p. 23.
[41]Lindfors, Bernth. „Review." *Books Abroad* 40.4 (1966): 488-489. http://www.jstor.org/stable/40121243, p. 489.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Other two Sierra Leonean writers included in Owomoyela's history are Yulisa Maddy, with *No Past, No Present, No Future* (1973), a "carefully constructed novel"[42] which outlines an ethnic adversity built on the alleged supremacy of the Creoles, and Sarif Easmon, *The Burnt-Out Marriage* (1967). Sarif Easmon's novel approaches the effects of cultural conflict and contrasts the values of pre-colonial society and the modern African experience.[43] One interesting feature of his writings, including his plays, is that, in appealing to an African reader – or audience – he uses Pidgin, an unusual choice for that period of African literature[44].

We return to Nigeria, with the "best-known novelist of the supernatural in English," as Owomoyela introduces him, Elechi Amadi and his novels, *The Concubine* (1966), *The Great Ponds* (1969), and *The Slave* (1978). More frequently analyzed, *The Concubine* presents the village life before the arrival of the Europeans, with its customs, mythical beliefs, and their powerfully evoking culture. The link between the life of the villagers and the observance of gods' needs becomes the primary axis on which the plot develops. The same concept of gods' retribution for their neglect was outlined in Soyinka's *The Interpreters* and will find an echo in *Season of Anomy*. The original angle of Elechi Amadi's novel resides in his appeal to an outer plot, in which the causes of the effects, the three deaths in the novel, are attributed to natural causes, and a secondary plot, revealed only at the end of the book, in which the reader is forced to re-read the novel through the theme of gods' revenge. Writing about this intricate structure, Barry Ivker pointed that:

> Episodes thought to be understood in Western terms must be reexamined in the light of traditional African "reason." And the very brevity of the tragic denouement when compared with the pages of psychological "realism" ironically focuses on the two conflicting modes of "knowledge."[45]

The same theme of gods' revenge for disobeying their rituals and their sacrificial routine underlines the plot of The Great Ponds. The community equally suffers the wrath of gods, innocents and perpetrators alike, suggesting the strong bond that ensured the survival of a village in the postcolonial confusing context. Beginning with Amadi's novel, the Western becomes visible as a second modality of interpreting the present, functioning together with the ancient wisdom to propose a system of social values. Informing the negotiation between these two approaches, the Western is subordinated to African knowledge; nevertheless, it helps in constructing the modern reality, and its role is acknowledged. Other themes approached in the second wave are male-female relations with a racial substrate, as in *A Few Nights and Days* (1966), and the conflict between individualism and communal values, as in *Because of Women* (1969), by the Cameroonian Mbella Sonne Dipoko.

Reviewing *Because of Women*, Robert Morsberger wrote:

---

[42] Larson et al., *op. cit.*, p. 520.
[4343] Gikandi, *op. cit.*, p. 220.
[44] Cf. Douglas Killam; Alicia Kerfoot, *op. cit.*, p. 85.
[45]Barry Ivker, „Elechi Amadi: An African Writer Between Two Worlds." *Phylon (1960-)* 33.3 (1972): 290-293. http://www.jstor.org/stable/273529, p. 292.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

> *Because of Women* develops into an effective study of sex and society… Dipoko does not indulge in the excessive anthropology that burdens many African novels, but he enriches his narrative with evocative images of the vital and vigorous life of the Cameroons - the banter and gossip of the people, the traffic of markets and waterfronts, and everywhere the abundance of nature, exotic birds heralding the change of seasons, village paths, decaying forests, and storm-swollen rivers.[46]

If in the first wave of African writers, the number of works was reduced, and each of them benefited from an amplified relevance for the emerging post-colonial literature, and the accumulating knowledge on this new world, in the second wave, the plethora of writers becomes impressive. As Peters underlines, not only the number gains proportions but also "their talents [writers' talents] were more diversified, and their styles reflected that variety."[47]

The euphoria and the sense of self-determination of post-Independence period were fading away, and the African economy was not modernizing at the same pace with the demolition of the old social and administrative structures; the newly freed nations found themselves struggling to acquire the knowledge of freedom abased on which to construct their identity as self-determined countries. The period was marred by continuous political conflicts, corruption, the absence of a structured management of the resources, and this social and political anomy, as Soyinka would so aptly describe it, was a sure recipe for violence and social disintegration. Following a study centered on the rationalities of the numerous coups and countercoups in the frail African space, Augustine Kposowa and Craig Jenkins explain:

> […] comparison of the immediate independence period with the 1970s show the major sources of coups to be ethnic antagonisms stemming from cultural plurality and political competition, and the presence of strong militaries with factionalized officer corps. There is no evidence for a political "overload" due to rising mass participation, but politically factionalized regimes were more vulnerable to coups. During the 1970s, export dependence created political turmoil, which led to plotting, but foreign capital penetration, by strengthening states, deterred coups. Military coups are largely driven by elite rivalries inside the military and the civilian government. Stable civilian rule would require an elite pact to regulate political competition within multiethnic states.[48](126)

To indicate the scale of the turmoil defining the period, the aforementioned authors outline that between Independence and 1985, "the 45 African states had had 60 successful military seizures, 71 attempts, and 126 reported plots."[49] In 1980, 25 African states were under

[46]Robert Morsberger, „Review." *Books Abroad* 44.2 (1970). http://www.jstor.org/stable/40124518, p. 353.
[47] Peters, *op. cit.*, p. 28.
[48]Augustine Kposowa; Craig Jenkins, „The Structural Sources of Military Coups in Postcolonial Africa, 1957-1984." *American Journal of Sociology* 99.1 (1993): 126-163. http://www.jstor.org/stable/2781957, p. 126.
[49]*Idem*.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

military ruling, and over 90% had experienced at least one coup event.[50,51] The coups were not peacefully leveraged, in fact each of them took a great toll in human lives and financial losses. From this perspective, it is not surprising the trauma they determined in the collective psyche of the Africans. Coupled with this trauma, the distrust in governments, military or not, the decay of the social mores, the alienation from the familial norms, considered as incapable to preserve the social coherence until then a strong feature of any African community, are only few of the social dimensions on which the writing of the 70s developed. As Peters so aptly describes the new literary avenue, the West African literature developed against "the dismal landscapes" of a profound and large-scaled disillusionment (28). In fact, the awakening that followed the initial overjoy determined an entire wave of writing, under the denomination of "The disillusionment literature," aka the second wave of African writers.

The first author mentioned in Owomoyela's history of literature is Kwei Armah, continuing the theme of Soyinka's *The Interpreters*, with its rampant social-political decay, and ill-placed Western mimicry. Unlike Soyinka's characters, Kwei Armah suggests "ways of relieving the society of apathy cynicism, moral degeneracy and inertia."[52]

His first novel, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1968), examines corruption, greed and social order, being considered "a work of uncompromising pessimism," "an expression of a profound philosophical pessimism," except the ending, which comes like "an articulation of guarded optimism for the future."[53] Another characteristic of the novel brings *The Interpreters* and *The Beautiful Ones* together in their belief in the potential of the ritual to transform the society. On the other side of the analysis, Wright maintains that ritual is impersonal and saturated with formalism, so it is impossible to give birth to a social system as the one mandatory for re-constructing a living reality; instead, it is able to yield only "an apparently fatalistic acceptance of corruption as the total condition of reality."[54] This pessimism will underline many of the works produced in this period, a clear sign that African writing did not suffer of a "cosmic pessimism," but it was in a point in its becoming in which negation and pessimist social representations of the African condition were leaving no space for another perspective. The disintegration of a social nucleus, like in Soyinka's novel, is not followed by a recovery or a return to the social matrix of the village. This "disintegration of the community"[55] is like "the human hair scraped from which decayed white woman's corpse," or a silence as an estrangement in which the loneliness

[50]Ali Mazrui; Michael Tidy, *Nationalism and New States in Africa*. London: Heinemann, 1984, pp. xviii-xxviii.
[51]Pat McGowan; Thomas Johnson, „Sixty Coups in Thirty Years." *Journa of Modern African Studies* 24 (1986): 539-546, qtd. in Augustine Kposowa; Craig Jenkins, „The Structural Sources of Military Coups in Postcolonial Africa, 1957-1984." *American Journal of Sociology* 99.1 (1993): 126-163. http://www.jstor.org/stable/2781957.
[52] Peters, *op. cit.*, p. 27.
[53]John Lutz, „Pessimism, Autonomy, and Commodity Fetishism in Ayi Kwei Armah's "The Beautyful Ones Are Not Yet Born"." *Research in African Literatures* 34.2 (2003): 94-111. http://www.jstor.org/stable/4618295, p. 94.
[54]Derek Wright, „Motivation and Motif: The Carrier Rite in Ayi Kwei Armah's "The Beautyful Ones Are Not Yet Born"." *English Studies in Africa* 28.2 (1985): 119-33, p. 129.
[55] Lutz, *op. cit.*, p. 98.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

> […] was made more bitter by the distant beat of bands on the hill creating happiness for those able to pay money at all times of the month, to pay money and to get change for it-the men of the Atlantic-Caprice. Sometimes also the sudden blast of car horns coming briefly and getting swallowed again forever, each particular sound going somewhere very far away. And underneath these single cries the night itself, a long, unending sound within the ear, just too high or just too low to disturb the captive hearer. Then the mocking rattle of the Morse machine mercifully breaking now and then into the frightening sameness of the lonely time.[56]

The alienated individual, surrounded by his own fears and a technology, which is meaningless to him, distances himself from a world with no meaning for him The cars' lights passing on the streets evoke what Robert Fraser called "the sulphur brilliance of artificial light in tropical darkness"[57] The same sense of non-belonging becomes a characteristic of the African Disillusionment Novel, as it was in *The Interpreters*.

Season of Anomy, Wole Soyinka's second novel, ends with the stirring of life in the forest[58]. In Armah's interpretation, "the image of the flower… disappeared".[59] The disillusionment already felt in The Interpreters gave way to pessimism, to a lack of trust in human capacity to define itself as "a singularity in the midst of the uniformity and mediocrity."[60] Another element shared with Soyinka's Interpreters is the symbol of the journey, in which the road is walked by the uncorrupted hero, and each stop brings him face to face with the unrelenting power seekers of the modern Africa. This lack of trust in Africa's future, this search for "the seeds of the disease from which his society suffers"[61] are determinants of "an iconoclasm" which in some instances becomes extremist, cautions Owomoyela, quoting Wole Soyinka, Gerald Moore, and Robert Fraser.

Armah's *Two Thousand Seasons*, a novel preoccupied with the strength of collective psyche in creating the social destiny, could be condensed in the words of the novel's narrator: "the reign of the destroyers cannot reach beyond these two thousand seasons".[62] The novel's division into three "realms", of the godhead, of the ancestors, and of the living[63], substantiates the close dependence of the African community on the balance between these worlds, seen as equally plausible, as in Soyinka's mythical plays (*A Dance of the Forests*, *The Road*, *The Bacchae of Euripides*), or as in Ben Okri's *The Famished Road*. The entire African ontological system of beliefs is based on such interrelations. The road as a symbol for social injustice, blind technology crushing any type of community residing in its way, a non-reciprocating deity

[56]Ayi Kwei Armah, *The Beautyful Ones Are Not Yet Born*. London: Heinemann, 1969, p. 15-16.
[57]Robert Fraser, *The Novels of Ayi Kwei Armah: A Study in Polemical Fiction*. London: Heinemann, 1980, p. 21, qtd. in Peters, p. 28.
[58]Wole Soyinka, *Season of Anomy*. London: Arow Books Limited, 1988, p. 320.
[59] Armah, *op. cit.*, p. 183.
[60] Lutz, *op. cit.*, p. 110.
[61]Owomoyela, *op. cit.*, p. 29.
[62] Armah, *op. cit.*, p. 318.
[63]Khondlo Mtshali, „Gods, Ancestors, and Hermeneutics of Liberation in Ayi Armah+s "Two Thousand Seasons"." *Journal of Black Studies* 40.2 (2009): 171-188. http://www.jstor.org/stable/40282628, p. 171.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

benefiting from the sacrifices brought to it, is a visible element in both Soyinka's works and Ben Okri's.

Following Oyekan Owomoyela's *A History in Twentieth Century African Literature*, our review highlights only a finite number of landmarks from the multitude of possibilities for tracing a sum of coherent concepts and philosophical experiences in the African literary world.

BIBLIOGRAPHY:

Amadi, Elechi. „An African Writer between Two Worlds." *Phylon (12960-)* (1972): 290-293. <http://www.jstor.org/stable/273529>.

Armah, Ayi Kwei. *The Beautyful Ones Are Not Yet Born*. London: Heinemann, 1969.

—. *Two Thousand Seasons*. London: Heinemann, 1979.

Beier, Ulli. „Amos Tutuola, a Nigerian Visionary." *Introduction to African Literature*. Ed. Ulli Beier. London: Longman, fără an.

Dasenbrock, Reed Way. „Creating a Past: Achebe, Naipaul, Soyinka, Farah." *Salmagundi. The LIterary Imagination and the Sense of the Past* (1986): 312-332. <http://www.jstor.org/stable/40547835>.

Dathorne, O.R. *African Literature in the Twentieth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1975.

Dinwiddy, Hugh. „Cyprian Ekwensi. Survive the Peace. Review." *African Affairs* 76.304 (1977): 409-410. <http://www.jstor.org/stable/721305>.

Ekwensi, Cyprian. *Jagua Nana*. London: Hutchinson, 1961.

Enahoro, Peter. „The Man Died." *Critical Perspectives on Wole Soyinka*. Ed. James Gibbs. Boulder-London: Lynne Rienner Publishers, 1996. 239-241.

Fagunwa, D.O. *Forest of a Thousand Daemons*. San Francisco: City Lights Books, 1982.

Feuser, Willfried. „A Farewell to the Rising Sun: Post-Civil War Writings from Eastern Nigeria." *Books Abroad* 49.1 (1975): 40-49. < http://www.jstor.org/stable/40128936>.

Fraser, Robert. *The Novels of Ayi Kwei Armah: A Study in Polemical Fiction*. London: Heinemann, 1980.

Gikandi, Simon, ed. *Encyclopedia of African Literature*. London-New York: Routledge, 2003.

Irele, Abiola. „Tradition and the Yoruba Writer: Fagunwa, Amos Tutuola and Wole Soyinka." *Critical Perspectives on Wole Soyinka*. Ed. James Gibbs. Boulder: Lynne Rienner Publishers, 1996. 45-68.

Ivker, Barry. „Elechi Amadi: An African Writer Between Two Worlds." *Phylon (1960-)* 33.3 (1972): 290-293. <http://www.jstor.org/stable/273529>.

Jahn, Janheinz. *A History of Neo-African Literature*. London: Faber and Faber, 1968.

Killam, Douglas; Kerfoot, Alicia. *Student Encyclopedia of African Literature*. Westport-London: Greenwood Press, 2008.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Kposowa, Augustine; Jenkins, Craig. „The Structural Sources of Military Coups in Postcolonial Africa, 1957-1984." *American Journal of Sociology* 99.1 (1993): 126-163. <http://www.jstor.org/stable/2781957>.

Larson, Charles. „Anglophone Writing from Africa." *Books Abroad* 48.3 (1974): 520-524. <http://www.jstor.org/stable/40128703>.

—. „Anglophone Writing from Africa and Asia." *World Literature Today* 51.2 (1977): 235-236. < http://www.jstor.org/stable/40133296>.

Larson, Charles; Ude, A.O.; Achebe, Chinua; Soyinka, Wole; Echewa, Obinkaram. „New Writers, New Readers." *The Wilson Quarterly (1976-)* 4.1 (1980): 81-92. http://www.jstor.org/stable/40255753.

Lindfors, Bernth. „Review." *Books Abroad* 40.4 (1966): 488-489. http://www.jstor.org/stable/40121243.

—. *Wole Soyinka Revisited*. New York: Twayne Publishers, 1993.

Lutz, John. „Pessimism, Autonomy, and Commodity Fetishism in Ayi Kwei Armah's "The Beautyful Ones Are Not Yet Born"." *Research in African Literatures* 34.2 (2003): 94-111. < http://www.jstor.org/stable/4618295>.

Mazrui, Ali; Tidy, Michael. *Nationalism and New States in Africa*. London: Heinemann, 1984.

McGowan, Pat; Johnson, Thomas. „Sixty Coups in Thirty Years." *Journa of Modern African Studies* 24 (1986): 539-546.

Mezu, Sebastian Okechukwu. *Behind the Rising Sun*. London: Heinemann, 1982.

Morsberger, Robert. „Review." *Books Abroad* 44.2 (1970). < http://www.jstor.org/stable/40124518>.

Moss, Joyce; Valestuk, Lorraine. *World Literature and Its Times. Profiles of Notable Literary Works and the Historical Events That Influenced Them* . Detroit: Gale Group, 2000.

Mtshali, Khondlo. „Gods, Ancestors, and Hermeneutics of Liberation in Ayi Armah+s "Two Thousand Seasons"." *Journal of Black Studies* 40.2 (2009): 171-188. <http://www.jstor.org/stable/40282628>.

Munonye, John. *A Wreath for the Maidens*. London-Ibadan-Nairobi: Heinemann, 1973.

Needham, Anuradha Dingwaney; Aidoo, Ama Ata. „An Interview with Ama Ata Aidoo." *The Massachusetts Review* 36.1 (1995): 123-133. < http://www.jstor.org/stable/25090585>.

Obafemi, Ilesanni. „The Folklore Fantasist." *West Africa* 3716 (1988): 2041-2042.

Oladitan, Olalere. „The Nigerian crisis in the Nigerian Novel." *New West African Literature*. Ed. Kolawole Ogungbesan. London: Heinemann, fără an. 10-20.

Osinubi, Taiwo Adetunji. „Chinua Achebe and the Uptakes of African Slaveries." *Research in African Literatures* (2009): 25-46.

Owomoyela, Oyekan. *Guide to West African Literature Since 1945*. New York-Chichester: Columbia University Press, 2008.

Peters, Jonathan. „English-Language Fiction from West Africa." *A History of Twentieth Century African Literatures*. Ed. Oyekan Owomoyela. University of Nebraska Press, 1993. 9-48.

Soyinka, Wole. *Season of Anomy*. London: Arow Books Limited, 1988.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

—. *The Man Died: Prison Notes of Wole Soyinka*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1988.
Tabron, Judith. *Literature from Three Continents. Tutuola, H.D. Ellison, and White*. New York: Peter Lang Publishing, 2003.
Thomas, Dylan. „Blithe Spirits.” *The Observer 1901-2003* (1952). <http://www.theguardian.com/books/interactive/2013/oct/05/dylanthomas-wales>.
Tutuola, Amos. *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Deads' Town*. New York: Grove Press, 1953.
Whittaker, David; Msiska, Mpalive-Hangson. *Chinua Achebe's Things Fall Apart*. London-New York: Routledge. Taylor & Francis Group, 2007.
Wright, Derek. „Motivation and Motif: The Carrier Rite in Ayi Kwei Armah's "The Beautyful Ones Are Not Yet Born".” *English Studies in Africa* 28.2 (1985): 119-33.
Zell, Hans, Carol Bundy și Virginia Coulon, *A New Reader's Guide to African Literature*. London: Heinemann, 1983.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

MIRCEA CĂRTĂRESCU'S DIARY – THE SENSE OF SELF-LOOKING

Diana Sofian
PhD, Botoșani

Abstract:The publication of Cărtărescu's Diary, so far in its three volumes, was a challenge in the full sense of the word, both for the public and for the writer. On the one hand, one must take into account the specific conditions of the Romanian literary space after 1989: the hunger for such texts was demonstrated by the number of sales made. On the other hand, one speaks about a writer who had made his name known both as a poet and a novelist. Both the waiting and the reception were tense, as reflected in the chronicles dedicated to the novel. Mircea Cărtărescu's intention was not to open the way to his writings, but to double the force with which they entered public consciousness by exposing creative labor. Cărtărescu's Diaries represent the space behind the literary work, the double room in the mirror, in which the creator self is constantly questioning his role and purpose in the world. They have, therefore, as the author confesses, primarily aesthetic, and secondly ethical value.

Keywords: creative labour, interiority, self-substitution, textualism, postmodernism

Publicarea *Jurnalului* cărtărescian, până acum în cele trei volume ale sale, a constituit o provocare în deplinul sens al cuvântului, atât pentru public, cât şi pentru scriitor. Pe de o parte, se impun a fi luate în considerare condiţiile specifice spaţiului literar românesc după 1989: foamea de astfel de texte s-a demonstrat prin vânzările realizate. Pe de altă parte, vorbim de un scriitor care îşi făcuse numele vizibil ca poet şi prozator. Aşteptarea şi receptarea au fost deopotrivă de tensionate, fapt reflectat în cronicile de care a avut parte.

Intenţia lui Mircea Cărtărescu nu a fost, deci, aceea de a deschide calea scrierilor sale, ci de a dubla forţa lor de pătrundere în conştiinţa publică prin expunerea travaliului creator. Jurnalele cartăresciene reprezintă spaţiul din spatele operei, camera dublă din oglindă, în care eul creator se interoghează în permanenţă cu privire la rostul şi rostirea sa în lume. Ele au, prin urmare, aşa cum şi mărturiseşte autorul lor, în primul rând valoare estetică, şi în al doilea rând valoare etică.

În *Jurnal*, Cărtărescu îşi negociază imaginea, ca să folosim sintagma impusă de Iulian Costache: eul real, trăitor, îşi dispută spaţiul mărturisirii cu eul construit în procesul de creaţie: rezultă o ţesătură cu fire atent alese între ceea ce i se întâmplă şi ceea ce face să se întâmple, ceea ce proiectează şi duce la îndeplinire. O pânză de păianjen construită din plinuri şi goluri, cu trasee aparent haotice, ruptă adeseori, dar reluată cu obstinaţia instinctivă a celui care ştie de la început care îi e rostul pe lume: acela de constructor al sinelui.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Eul se naşte astfel din spuma zilelor, conştient de rolul său de constructor orb la semnificaţiile întregului: asemenea păianjenului, el se scrie şi se înscrie în pânza pe care-o locuieşte, dar nu se poate citi pe sine. Notaţiile în acest sens sunt penetrante încă din primele pagini: „Noi nu ne putem descifra pe noi înşine, aşa cum o hieroglifă nu se poate citi pe sine. Suntem făcuţi să fim citiţi de altcineva"[2007 a, p.10] Aşadar îi revine cititorului sarcina de a decoda nodurile şi semnele acestei construcţii, pentru că sinele nu poate să revendice pentru el însuşi înţelegerea: „E o mare prostie să crezi că poţi înţelege ceva" [2007 b, p.11], căci aceasta ar însemna şi sfârşitul vieţii sale: „De fapt, viaţa unui om durează până când el atinge apogeul conştiinţei de sine, punctul dincolo de care nu mai poate trece"[2007 a, p. 207].

Ideea că textul-lume îşi are propriile legi şi propria conştiinţă de sine, care manevrează subconştientul scriitorului, al inscriptorului, al celui care se (în)scrie pe sine în text urmând legi care-l conduc fără să fie înţelese, este observată de Cărtărescu şi în cazul lui Kafka: „Există o logică (adică legi) care nu mai sunt ale omului, ci ale minţii străine care e lumea. Aceste legi nu sunt enunţate, pentru că nu pot fi gândite ci doar arătate. Kafka nu le cunoaşte, cum nu poate cunoaşte sensul scrisului său. El îşi „înţelege situaţia", din când în când, dar „înţelegerea" este paradoxală, de parcă, de fapt, textul său l-ar înţelege pe el din când în când. Nu există decât o problemă imensă pentru el: cum se face că omul nu este mântuit, când există de fapt toate condiţiile pentru mântuirea lui ? Omul acceptă un joc ale cărui reguli îi sunt necunoscute, dar care joc e chiar dovada graţiei dumnezeieşti. Însăşi existenţa jocului este mântuirea. Şi totuşi el reuşeşte să piardă jocul. Mântuirea există în realitate, dar este inaccesibilă. Lumea este statistică, nedeterminată, real şi virtual sunt indiscernabile, logica e plurivalentă, holarhia e infinită. Şi totuşi enormul mecanism funcţionează perfect, dând seama de „fiecare fir din capul" personajului. Determinismul absolut resimţit ca haos absolut" [2007 a, p. 207].

Astfel, scriitorul este asemenea păianjenului - prizonier al propriei sale pânze, create după legi pe care le urmează, dar care lui îi rămân necunoscute şi care îl înglobează şi-l justifică. Născută din el însuşi, creaţia devine grea cu propriul ei născător: „Cum poate avea dumnezeirea structură internă? Pătrunzi în ea ca într-o lumină orbitoare, care te incendiază instantaneu şi te transformă. Cum e posibil ca, aşa transformat cum eşti, devenit una cu marea lumină, să nu fii încă mântuit, ci abia la porţile mântuirii, şi să vezi deodată altă lumină, de altă natură, infinit superioară primeia, să te rătăceşti într-o ierarhie de flacără tot mai pură? Şi intuind fantastica minune, să înţelegi deodată că ea nu-ţi este, de fapt, oferită, ci eşti constrâns să rămâi etern pe prima, a doua sau a miliarda treaptă… De fapt, înţelegerea dumnezeirii ca organism şi nu ca anihilare o anulează şi te îndepărtează de ea."

O dominantă pe harta trăsăturilor definitorii este spaima de eşec a scriitorului. Neputinţa de a umple pagina îi dezvăluie propriile limite şi posibilitatea de a pierde ceea ce îi justifică existenţa – calitatea sa de creator, dar şi latura sa feminină în actul creaţiei: el este „pagina albă", a cărei pereche masculină este forţa creatoare: „Sunt părăsit acum, nu mai pot scrie un cuvânt după altul, dar trebuie să-mi păstrez domeniile, chiar ruinate, pentru că nu se poate să nu revină odată ceea ce, odată, a fost mult mai mult decât totul. Îmi amintesc cum era pe atunci, fericirea aceea la propriu nebună a fecundării mele de către cel care-şi lăsa poemul în matricea paginii. Fiindcă, atunci şi acum, asta am fost eu de fapt: pagina albă. Sau pagina mâzgălită, în

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

care un text imund încearcă să se nască prin partogeneză. Orice scriere adevărată presupune însă un *intercourse*: două entităţi psihice, una feminină şi interioară (eu), cealaltă masculină şi cine-ştie-de-unde-venită. „Muza" este mereu masculină. La fel, inspiraţia, fantezia, toate vorbele astea trans-sexuate printr-o perversiune lingvistică" [2007 a, p. 259].

Dedublarea conştiinţei se realizează şi pe acest plan, autorul fiind în acelaşi timp coala nescrisă şi entitatea din afară, cu rol de a incita zeul şi de a înscrie textul, spectator la actul creaţiei: „Provoc iar zeul de lumină galbenă, printr-o atitudine obscenă a minţii, să vină şi să o-ncalece. Fiecare pagină goală – o zonă erogenă, fiecare duct al pixului – o zgârietură sadică" [2007 a, p. 187].

Alteori, sentimentul exteriorităţii se preschimbă în opusul său: conştiinţa capabilă să-şi iasă din sine şi să provoace inspiraţia, asistând apoi, ca şi inexistentă, la creaţie, se poate răsfrânge în ea însăşi în momentele de hiperluciditate, provocate de consumul de cafea şi de singurătatea necesară. Actul creaţiei este atunci asumat întru totul, ruperea de starea de transă fiind prilej de autoironie: „Cea mai pură lumină de amurg de toamnă, pe fereastră. Beau o cafea tare, îmbătrânesc şi scriu de mână. Şi, *of course*, estetizez, estetizez…(bineînţeles, pentru că asta-ţi rămâne când nu mai ai credinţă: bigotismul)" În astfel de momente, eul creator se strânge în sine ca într-un templu uterin în care oficiază vocea hipnotică: „Scrisul înseamnă o limitare extraordinară, o restrângere a conştiinţei până-ntr-atât încât rupe orice legătură cu lumea. Refaci un uter în jurul tău. Închizi pleoapele şi aştepţi. E ca în hipnoză: totul dispare, în afară de vocea care comandă, şi care te hrăneşte cu voinţă străină ca un cordon ombilical. Atunci eşti tu însuţi, când vocea vorbeşte limpede în tine, iar tu stenografiezi înfrigurat" [2007 a, p. 44].

Senzaţia mistică a identităţii cu opera sa se manifestă la nivel corporal până la de-substanţializare şi susbstituire: „Am închis ochii, scufundat într-un lichid numit dumnezeire, şi mi-am simţit conturul corpului ca pe un desen vid. În ovalul gol şi alb al capului, un deget gros pusese o amprentă de aur." [2007 a, p. 99].

Această stare de dispersie a sinelui e în acelaşi timp una de re-constituire: prizonier în propriul templu, sinele contemplă lumea pe care o proiectează doar în visul produs de hipnoză. Trecerea de la luciditate la hiperluciditate este o explozie a nucleului în elemente în acelaşi timp familiare şi anamorfotice, pentru ca, scrise, inventate, ele să capete sens, adică funcţii estetice. Este momentul în care puterile sunt ajutate, şi codul amprentat în fiinţa creatoare începe să lucreze, să o lucreze, să o transforme în operă scrisă: „Contemplu lumea fără să gândesc la ea, sunt copacii, bisericile, casele vechi, trecătorii, mâinile mele, liniştea ţiuitoare, rarele senzaţii kinestezice care formează acum această imanenţă. Hiperdur altădată, ca un sâmbure imposibil de spart, eul meu (eu, Mircea Cărtărescu, what it is ? what it is?) e acum risipit în exterioritate, pe care o modelează fără să i se poată substitui. Nu ştiu dacă vreodată dispersia asta va înceta şi voi putea focaliza pe vreun obiect al minţii mele. Dacă voi mai fi pasionat de ceva, dacă voi mai găsi consecvenţă şi forţă undeva.[…Bărbatul[…] scrie ca să fie, deşi nu mai înţelege de mult ce înseamnă asta, de ce trebuie să fie, de ce n-ar rămâne în dispersie şi contemplare. La fel, poate, ar rămâne şi fluturele la nesfârşit în crisalidă, dizolvat tot, cu fosta formă de vierme, atât de funcţională, complet deteriorată, dacă n-ar lucra ceva-n el, dincolo de ceea ce el vrea şi nu vrea, poate şi nu poate. Bărbatul de la masă aşteaptă să fie luat şi folosit aşa cum el foloseşte

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

pixul, pentru incomprehensibile manevre pe o hârtie albă. Dar poate că pasta e terminată şi el e de mult aruncat la gunoi" [2007 a, p. 161].

Înţelegerea acestui proces, re-prezentarea lui pe scena conştiinţei, nu va fi niciodată la Cărtărescu prilej de mândrie, de hybris, dimpotrivă, odată relevat sieşi ca ales al forţei creatoare, sinele se înspăimântă: „De la o vreme e o mare mişcare în gândirea mea. Încep să cred că-ncep să-nţeleg, şi asta e înspăimântător" [2007 a, p. 170]. Atingerea şi depăşirea propriilor limite, ieşirea din sine şi asumarea îndrăznelii actului sunt prilej de smerenie în faţa forţei care-ţi dictează schimbarea la faţă, re-modelarea propriei esenţe, constituirea după legi şi tipare mai înalte: „Foarte puţini oameni, îmi închipui, şi-au atins limitele interioare. Cei mai mulţi, bineînţeles, nu sunt măcar conştienţi de existenţa lor. Dar pentru cei ce fac zilnic efortul acesta, problema obsedantă nu mai este să-şi atingă limitele, ci să mai poată supravieţui după aceea. Şi asta nu pentru că limita însăşi te ucide cu vreo descărcare de energie metafizică, ci fiindcă n-o poţi atinge, la drept vorbind, decât o dată. Când ai atins-o, ea dispare ca limită, rămânând totuşi de netrecut, iar viaţa ta ulterioară dispare şi ea ca viaţă, deşi poate continua zeci de ani" [2007 a, p. 199].

Codul genetic textual îl re-modelează, înscriindu-l în lumea creată pe care o desluşeşte depăşindu-şi limitele, din acelaşi material cu personajele sale. Acest fapt îl obligă la un nou tip de înţelegere. Actul constituirii conştiinţei de sine creatoare este un proces de lectură repetată, până la înţelegerea noului labirint în care eul se dedublează în vânător şi vânat deopotrivă: „Mult mai mult decât Mircea sunt Egor, sunt Herman. Monstrul străin care aşteaptă în mine. Ca şi Kafka, îmi înţeleg scrierile treptat şi mult după ce le-am scris" [2007 a, p. 337].

„Monstrul invocat", străin fiinţei celei dintâi, construite după modelul realităţii, este amprentat ca mesaj despre şi dinspre o lume superioară, cea a ficţiunii. identitatea dintre vânător şi vânat, dintre cel care caută şi cel care este căutat, permite glisarea între cele două prin conştientizarea puterii transformatoare a pereţilor de oglindă ai labirintului: acolo, înăuntru, se naşte străinul-semenul, din apele fecunde le ambiguităţii oglinzilor realităţii şi ficţiunii: „…plecând cumva de la Kundera (şi cu atâta tulburare şi apăsare în inimă), că ficţiunea are tendinţa să fie împinsă la extrem şi că extrema ficţiune e realitatea. Ficţiunea tinde la realitate, şi incredibilul, imposibilul (care în ficţiune sunt la locul lor şi sunt exagerate tocmai pentru a împlini tendinţa de care vorbeam), improbabilul devin deodată *evidenţă*. Ce faci când, exersând ficţiunea, ai invocat monstrul, şi când te trezeşti cu el lângă tine, străduindu-se să te convingă că de fapt nu e un monstru înspăimântător, ci amicul tău vechi, cutare, în care ai deplină încredere? […]Cât ai vrea ca deodată să apară fiara în întregime (o ştii, ai mai înfruntat-o, ai mai fost aproape omorât de ea) şi să-ţi rupă deodată oasele, dar asta nu se întâmplă, pentru că numele adevărat al monstrului e *ambiguitatea*. Şi începe teribila şi ridicola simbioză. Assez" [2007 a, p. 24].

Ieşirea din labirint, conştientizare a acestei ambiguităţi, e o naştere-moarte: „Nimic mai trist, mai sfâşietor de trist decât iluzia realităţii. Abia când ai înţeles asta eşti matur şi eşti liber" [2007 a, p. 27].

Ea se realizează prin asumarea legilor labirintului, a condiţiei de vânător şi vânat: „Construcţie şi deconstrucţie. Un scriitor care înţelege adânc literatura trebuie să deconstruiască

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

în partea a doua a operei lui, ce a construit în prima parte", în permanentă căutare de sine: „Pentru mine mistica nu e un joc cu simboluri, nu e poezie. E căutare adevărată, chiar dacă urmele ei imediate sunt poezie. Poezia este semnul, scoria ratării în căutare. Cel care găseşte nu scrie, cel care scrie caută şi, deocamdată, eşuează. Fiecare poem, orice carte – sunt grote explorate şi părăsite, fiecare cu flora, fauna şi comorile ei, dar fără ieşire" [2007 a, p. 215].

Căutarea înseamnă ieşirea hiperlucidă din sine către sine în procesul de dispersie a conştiinţei şi de aluvionare ascendentă la genom pe spirala labirintului cu oglinzi multiplu faţetate: „Kafka: proza exponenţială. Nu în onirism, ci în puterea minţii de a dezvolta exponenţial o idee e miza lui. Doar prin telescoparea asta spargi limitele înţelegerii şi cristalizezi neînţelegerea ca pe un zid de cuarţ, spart la rândul său către o neînţelegere de o sută de ori mai mare, şi apoi către una de zece mii de ori." [2007 b, p. 43].

Apele interşanjabile ale oglinzilor sunt interfeţele labirintului, rezultat al suprapunerii câmpurilor introproiective: visul, amintirea, emoţia, nebunia controlată – care e hiperluciditatea creatoare: „Singurele patru forţe care pot duce la o carte adevărată: suferinţa, singurătatea, paranoia, isteria. Dintre ele, n-am pactizat cu paranoia, şi totul mă-ndeamnă s-o fac în „O". Totul, în afară de faptul că…nu sunt paranoic. Pe celelalte le ştiu prea bine."; „Nebunia apare la capătul antrenamentului organizat[…]Să scriu prost, dar să scriu."; „Ce iese cel mai greu în artă: să fii în acelaşi timp înţelept şi isteric."; „Orice emoţie este o amintire." [2007 , p. 215].

Cheia către cele mai vechi amintiri o constituie visul, care codifică şi modalitatea de trecere prin spaţiile labirintului: „Visele pot fi doar epifenomene ale reprogramării genetice, ale sculpturii neuronale, ale conectării experienţei recente cu experienţa veche (*cât* de veche?) a celui ce visează etc.". după definiţia jungiană, el este „organul de informaţie şi control" al monstrului familiar reflectat de oglinzi, produs al acestora, eul: „Nu se visează în propoziţii simple. Dimpotrivă, în arborescenţe care se pierd în aluzii, anacoluturi, ambiguităţi" [2007 b, p. 59].

Direcţia spiralei este ascensiunea spre trecut, re-constituirea eului din înseşi culoarele de aer ceţos ale labirintului: „Nu descriu trecutul scriind despre lucruri vechi, ci aerul dintre mine şi el. Acel aer albăstrui prin care se văd munţii în tratatul lui Leonardo. Felul în care înfăşoară creierul meu de acum creierul meu din trecut. Interacţiunea a două minţi, a două ordine de imagini. Ştiu ce vreau să fac, dar cred că e bine să aştept toamna ca să încep. Până atunci, să-mi încerc aici culorile şi cele două sute cincizeci de mii de nuanţe de albastru în primul rând" [2007 b, p. 198].

Legătura între eurile holografice proiectate pe oglinzile labirintului spiralat se realizează în momente alese, momente ale singurătăţii absolute: „Dincolo de geamuri şi jaluzele plouă violent, apa curge prin burlane, câte-un fulger albeşte bucata de cer decupată de curtea interioară. Îmi place cum sună, cum miroase ploaia. Dacă reuşeşti s-o simţi cu adevărat se restabileşte o legătură. Nu cu natura sau cu alt *bullshit,* ci cu toate momentele, tot mai intense pe măsură ce urci spre trecut (da, asta-i direcţia, căci nu cobori, ci urci spre izvor), în care-ai ascultat, într-o cameră din sutele în care-ai dormit sau doar ai stat la geam, răpăitul ploii." [2007 b, p. 247].

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Procesul reconstitutiv al eului pe spirala trecutului este un act creator, pe modelul genetic impus de text: „ Nimeni nu reînvie trecutul, cel mult îl reconstruieşte (sau, vorba lui M. Călinescu, îl construieşte pur şi simplu)”[2007 b, p. 340]. Psihicul se re-cunoaşte din acumularea amănuntelor, prinse într-un joc tensionat, uneori plictisitor prin redundanţă, alteori violent prin forţa poeziei. Aceasta este miza creaţiei cărtăresciene şi în jurul acesteia se roteşte masa de informaţii a jurnalelor: „Când toţi se vor duce spre social, politic şi istoric, eu voi rămâne eu voi rămâne la psihicul „che muove il sole e l'altre astre”[1]. Voi merge în răspăr, spre interior, şi mi-e totuna dacă voi fi adulat sau uitat (probabil vor fi amândouă deodată)” [2007 a, p. 74].

Termitiera eului e fără sfârşit, închizându-se pe sine în propria deschidere, ca o bandă a lui Moebius, iar conştientizarea glisării pe feţele ei permite şi momente autointerogatoare asupra unui punct iniţial, ce dau naştere la presupuneri uimite şi oarecum resemnate în faţa de neînţelesului vieţii: „Mă-ntreb dacă totul nu mi-a venit începând din acea noapte de la 18-19 ani (?) când am avut prima dată, cum să-i zic? – criza, iluminarea, transgresarea aceea care rămâne cel mai înfricoşător lucru din viaţa mea. Ar trebui să-mi studiez puţin vechile jurnale, ca să-mi dau seama de circumstanţe. Da, ce fantastică e viaţa mea…”[2007 a, p. 259].

Căutarea de sine/în sine echivalează cu anularea cursului obişnuit al gândurilor, cu stoparea desfăşurării lor după o logică pur carteziană. Fluxul conştiinţei este un curent care videază gândirea de o controlul logicii, eul constituindu-se după legităţi care nu pot fi determinate, pe tipare care sunt invizibile conştienţei: „Mi-am oprit mintea oarecum deliberat, dacă mă gândesc că, deşi ea şi nu eu a luat decizia asta, a fost cu acordul (sau fără protestul) meu. Să fi continuat să scriu la O ar fi fost să fiu acum mort şi plin de viermi, poate. Mi-a(m) interzis aproape orice activitate mentală, am fost zile şi săptămâni în şir nimeni, dar absolut nimeni, cum nu poate fi nici un hamal, nici un contabil. Cred că nici nu am putut fi văzut dinafară. Iar dinăuntru nu a fost nimeni care să mă poată vedea” [2007 b, p. 12].

Actul căutării de sine echivalează cu o capitulare, parcurgerea labirintului înseamnă acceptarea resemnată a mirajului oglinzilor: „Totul în mine e acum defensiv şi contemplă nimicul, tot ce e sincer în mine” [2007 b, p. 15].

Singurătatea acestui demers este şi condiţia lui necesară, fără de care tiparele pot fi bruiate, falsificate, decodarea neputându-se realiza corect: „Nu mai găsesc interfaţa dintre cuvinte şi mine însumi după trei ani de abandon şi ştergere[…] Am nevoie de mine, nu mai pot trăi fără mine”. Ea este mediul cu care eul creator se confundă, este lichidul său amniotic, hrana vitală a scrisului său: „De fapt, mi-am iubit întotdeauna singurătatea, fiindcă ea a fost mereu acelaşi lucru cu viaţa şi cu scrisul meu. N-am scris bine decât când am fost foarte singur, chiar şi căsătorit, chiar şi cu o iubită.”, ea nu este un dat, ci un bun câştigat: „Căci nu preţuim singurătatea decât când o merităm” şi are gustul sincerităţii cu sine însuşi: „Sunt atât de singur. Poate de zeci de ani n-am mai fost aşa. Sunt la ora bilanţului şi nu sunt în stare să fac un bilanţ. Sunt doar imagini care-mi locuiesc deodată memoria: curtea vastă a morii, casa lui tataie din Tântava. Dar nimic de felul: iată cum a fost. Iată ce înseamnă. Ce-am înţeles trăind. Ce-am

[1] Citat reprodus de autor din memorie, inexact (*che muove il sole e l'altre stelle*).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

trăit.[…] Deja nu mai e nimeni lângă mine. *I maybe must be high or low*. Nu semăn cu mine,nu merg cu nimeni pe acelaşi drum. Sunt eu cel dintotdeauna , uneori văd clar unitatea a tot ce-am scris vreodată: totul e la fel, de când nici eu nu ştiam ce-i cu mine şi pe cine mai pastişam. Şi pân-acum(când nici eu nu ştiu ce-i cu mine etc.)" [2007 b, p. 150].

Sinceritatea faţă de sine e o mărturisire de pe ambele feţe ale oglinzii: dualitatea se constituie o dată pe interiorul ţesăturii fantastice a textului vieţii: există în sine un eu al tăcerii şi un tu al spunerii, aşa cum le citeşte autorul la Tzvetan Todorov: „Două categorii fantastice incompatibile, după Todorov: categoria Eului (copilărie, autoerotism, nebunie, religie, drog, non-verbalitate, breşă eu-lume; 2. categoria Tuului (sexualitate perversă, nevroză, magie, verbalitate, breşă eu-inconştient). Prima – contemplativă, autistă; a doua: activă, agresivă." [2007 a, p.82]. Acesta poate fi, de asemenea, dublat prin dihotomia generică: „OK, trebuie să ai testicule ca să scrii ceva ca lumea. Dar pe lângă ele nu îţi strică şi o micuţă şi drăguţă pereche de ovare, dacă vrei să îţi iasă insuportabil de bine", pentru că „Gândirea abstractă, e de fapt, o perversiune la fel de mare ca desfrâul sexual. Homunculul care ţine hăţurile corpului nostru, aşezat în inimă sau în glanda din centrul creierului, este femeie dacă suntem bărbaţi şi bărbat dacă suntem femei"[2007 b, p. 198, 209].

De asemenea, în marele spectacol al oglinzilor textuale există, interşanjabile, un eu al scrisului şi un tu al lecturii: „Mă-ntreb când o să mai pot arăta altora spectacolul minţii mele? Ştiu acum că el depinde de spectacolul minţii celorlalţi" [2007 a, p. 19].

Dispersia eului dă impresia de stagnare, de oprire în loc a fluxului vieţii, de înfăşurare în aburii fantomatici ai emoţiilor trecutului, de pierdere a coordonatelor fiinţei: „Viaţa mea nu merge mai departe, ea s-a oprit undeva pe drum şi continuă virtual, ca o linie punctată, ca un vas fantomă. Orice ating devine abur, iar dacă ating până şi pulberea asta străvezie, ea devine emoţie, iar emoţia se schimbă în frică. Aşa că încerc să rămân măcar la stadiul de abur fără puncte e sprijin" [2007 b, p. 152].

Haosul creat prin pierderea contururilor şi a substanţei cunoscute generează impresia decorporalizării, a proiectării din afară, a dedublării: „Parcă sunt altul: când mă pieptăn, de pildă, parcă pieptăn pe altcineva. Dispersia fiinţei mele e acum totală, şi nu ştiu dacă există destulă „masă critică" pentru o readunare a acestei pulberi. Da, sunt praf şi pulbere acum." Conştiinţa are precogniţia aluvionării, a înfăşurării spiralei în jurul ei înseşi, a apropierii momentului autocitirii tiparelor constitutive: „Mintea mea e descompusă acum, dar sper că e perioada de lichefiere a organelor şi de refacere a schemei corporale din stadiul de nimfă, prin care poate trecem toţi uneori. Sau o singură dată" [2007 b, p. 206].

Dispersia şi coagularea totalităţii, jocul de plinuri şi goluri ale fiinţei este conştientizat ca proces creator: „E în mine „în acelaşi timp mişcare şi repaos" ca în câmpul energetic de câmp zero ce formează „ţesătura lumii"[2007 a, p. 327].

Cealaltă faţă a benzii lui Moebius ne dezvăluie un eu re-prezentat/re-dat lumii, construit şi deconstruit cu fiecare pagină a jurnalelor, precum şi în interviuri. Mircea Cărtărescu are grijă, de fiecare dată când este întrebat, să sublinieze ecartul între eul ficţional, care e, pe de o parte, cel al operei şi al jurnalelor, produs al oglinzilor, eul auctorial şi eul real, al omului Mircea Cărtărescu. Dacă ultimul aparţine cu desăvârşire sferei vieţii private, iar primul este un

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

construct ficţional, imaginea autorului în afara textului este nu atât un construct, cât un edificiu, construit şi deconstruit cu atenţia specifică aceluia care vrea să stăpânească bună măsură: „ Trăiesc pas cu pas, văduvit de orice gândire frontală, de orice memorie de lungă durată. Ca Bird, adică, şi îndeobşte – *nice word* – ca orice artist, în fine, sunt artist, aşa cum devin artişti toţi marii mahări ai gândirii subterane după ce nu mai scriu nimic şi după ce lumina talamică li s-a stins. Rămâne atunci bohemul, cel ce delirează pe la mese şi se paradeşte cu bună ştiinţă. M-am construit atât de multă vreme, am rămas edificat (în legătură cu ce?) atât de mult timp, încât, ca să evit păcatul mortal al trufiei, mă voi distruge oscior cu oscior şi sinapsă cu sinapsă. Ca la sfârşit să-i pot prezenta cu mândrie marelui mâncător de zgârciuri tributul meu: câteva zgârciuri murdare pe un făraş de aur masiv" [2007 b, p. 57].

Creatorul este conştient de forţa şi slăbiciunea sa deopotrivă, ambele creatoare: „În banalitatea şi conformismul firii mele – care se-arată peste tot – există o forţă ascunsă, care-ar fi rămas ascunsă şi faţă de mine dacă n-aş fi scris. […] N-ai meritat nimic din toate acestea pentru că ai crezut că nu le meriţi"; „Tocmai eşecul te face viu. Când reuşeşti, intri în moarta şi pierduta pentru om ordine dumnezeiască. Dezlipeşti de pe pielea creierului acea faptă şi o-mpingi spre ţeasta plină de stele. Când pierzi însă, când scrii prost, când nu e nimic în mintea ta decât dorinţa umilită clipă de clipă de a fi cineva – atunci simţi viaţa - , chinul, penibilul, bâlbâiala care e viaţa. O poezie în care *atitudinea* devine conţinutul, aşa cum în teoria comunicării *mediul* este mesajul" [2007 a, p. 27].

Sunt parcurse, aşadar, stările de Bardo ale fiinţei creatoare: „Sunt 6 Bardo (stări intermediare): 1. Bardo intrauterin; 2. al stării de vis; 3. al meditaţiei concentrate; 4. al clipei morţii; 5. al trăirii Realităţii (când apar fantomele karmice); 6. al căutării matricelor" [2007 a, p. 184].

În decodarea eului cărtărescian aşa cum este el configurat în jurnale şi interviuri, cititorul nu trebuie să uite legea constitutivă a acestor dezvăluiri, înscrisă pe ultima pagină a volumului al doilea al *Jurnalului*: „Şi aşa vei înţelege ceea ce înţeleptul cu ochi oblici ştiuse mult înaintea noastră, anume că „vorbele frumoase nu sunt sincere/şi vorbele sincere nu sunt frumoase" [2007 b, p. 436].

Distanţarea faţă de postmodernism e o poziţie declarată în mai multe rânduri de Mircea Cărtărescu, şi justificată uneori în *Jurnal*.

Încercând să definească pentru sine originalitatea scrierilor sale, autorul începe prin a separa apele cunoscute şi continuă printr-o decantare a stilului propriu: „Ar mai fi jurnalul, volumul cel prosaic si orbitoriul (pentru trama oranjă a căruia – şi cajunescă – am câteva idei, dar, ca de obicei, prea puţină documentaţie). Şi în nici un caz cărţuloaia mea nu vrea să fie un vis visător şi visătoresc. Roussel e un model care mă atrage tot mai mult. Manieră, surrealsim, artificiu. *Şi altceva, ce nu pot încă defini. Şi cărtărescianism, whatever that could mean*" [2007 a, p. 317, s.m., D.S.] .

Despre surrealismul în stil Roussel scrie cu admiraţie dar şi cu distanţa necesară proprie felului lucid de abordare a operei celorlalţi şi simţului extraordinar al literarului pe care este conştient că îl deţine: „Morga lui Roussel, din care citesc acum *Locus solus*. E posibil ca sursa nr. 1 a suprarealismului să fie cea mai neaşteptată: raţionalismul mecanicist al Enciclopediei.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

De acolo, din planşele statice ale dicţionarelor, atlaselor anatomice, desenelor inginereşti demodate, infirmate şi ridiculizate de noua ştiinţă de după 1914 (sau de după 1880?), ca şi din gravurile naive din *Revue des Deux Mondes* etc., vine imageria lor în acelaşi timp exactă şi aberantă, geometrică formal şi primitivă în semnificaţie, de parcă structurii cerebrale i-ar fi lipsit un ţesut şi o funcţie esenţială. Şi într-adevăr îi lipseşte creierul de mamifer, al emoţiilor şi al căldurii, al reprezentării complexe, umanizate, a vieţii. Verosimilitatea, emoţia, simţul relaţiilor umane, subiectivitatea sunt cu desăvârşire absente din scrierile suprarealiştilor, care privesc viaţa sufletului cu ochi de inginer, sau de medic legist. Straniul se naşte din acest scurtcircuit dintre intelect şi arhetipuri, fără medierea emoţiei, cauzalităţii, memoriei. E o artă pur descriptivă şi spaţială, atunci când descrie perfect indescriptibilul, când geometrizează visul. Imaginaţia suprarealistă e şi ea mecanică, de cifru secret sau de orologiu, provenind din jocul aleatoriu al cuvintelor şi cifrelor, ca în Poe sau în Mallarme. Hazardul creează ordine şi este lucrul cel mai uimitor, *summa* marii opere suprarealiste. Semnul sub care ar putea sta mişcarea asta este cristalul. Atunci când Sade sau Roussel vor să ilustreze un discurs înalt (fiindcă o altă sursă este clasicismul academic), o fac stângaci şi clişeizant, de parcă nobleţea, compasiunea, dragostea, furia ar fi tot nişte angrenaje ale maşinăriei cu aburi, cu tije, roţi şi cronometre, din care constă pentru ei lumea. O totală insensibilitate pentru uman, suferinţă fizică sau morală, psihologie în general, explică şi cruzimea estetică, inocentă din scrierile lor. Suprarealismul – arta fără empatie. Toţi sunt nişte psihopaţi în acest sens, al aplatizării afective, al infantilismului. Dar psihopaţi cu un puternic simţ pentru teoretic, utopie, speculaţie. Da, Roussel descrie cu morgă scene de morgă, ca şi când ar ţine prelegeri, servindu-se de material didactic. (şi oare nu orice material didactic e un obiect suprarealist, în măsura în care ne obligă să privim non-empatic fragmente izolate din univers? El începe cu anatomia şi fiziologia entităţilor envizajate, ca să încheie cu etiologia lor. Prin imaginile eliberate, el însă stârneşte reacţiile noastre bazale: frica, ura, repulsia, sexualitatea care animă lumea totemică a arhetipurilor. Acest mariaj al cerului (ştiinţific) cu infernul (arhetipal), eludând pământul, face din suprarealism, de fapt, un *circumrealism*. Este motivul pentru care orice scriere cu pretenţii ştiinţifice dinaintea adevăratei emergenţe a spiritului ştiinţific are un inconfundabil aspect suprarealist, de la operele alchimiştilor la hărţile lumii noi şi ecorşeurile secolului al XVII-lea. Şi , firește, gravurile după Jules Verne şi Wells" [2007 a, p. 225].

Nefiind de acord cu această mecanică a visului, Cărtărescu se desparte şi de ceea ce a împrumutat ea postmodernismului, aşa cum se vădeşte procesul prin ochii lui Musil: „Din Musil, pentru definirea atitudinii postmoderne: „A apărut o lume de însuşiri fără om, de experiment fără cel care le trăieşte, aproape că s-ar zice că în caz ideal omul n-ar mai trăi vreo experienţă la modul privat şi povara liniştitoare a responsabilităţii personale se va dizolva într-un sistem de formule ale semnificaţiilor posibile. Probabil că dezagregarea concepţiei antropocentrice, care atâta vreme l-a considerat pe om drept centrul universului, dar care de secole e pe cale de dispariţie, a atins în sfârşit eul însuşi, căci credinţa că lucrul cel mai important într-o trăire este să fie trăită şi într-o faptă este să fie înfăptuită începe să li se pară celor mai mulţi oameni o naivitate. Mai există firește oameni care trăiesc la un mod cu totul personal[…]

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Le place tot ce intră în atingere cu degetele lor şi sunt persoane atât de desăvârşit personale pe cât mai este cu putinţă"…în contact cu ei, lumea „străluceşte ca un curcubeu" [2007 b, p. 423].

Această opţiune pentru „trăirea la modul personal" îl determină să prefere *Omul fără însuşiri* oricărui experiment postmodernist generat de epoca postindustrială tehnologizată electronic: „*Omul fără însuşiri* mă încântă cum foarte puţine cărţi au făcut-o. e exact ce mi-ar fi plăcut şi mie să scriu. Şi e, mai mult ca orice experiment postmodern de azi, cartea epocii noastre, dovadă că nu tehnologia electronică a generat postmodernitatea, ci mişcarea interioară a ideilor despre sine şi lume"[2007 b, p. 452].

Scriitorul refuză disperarea veselă a prestidigitatorilor care-şi vând iluziile dezvăluind căptuşeala mantalei: „Postmoderintatea e o vrăjitorie ca toate celelalte, dar scamatoria a renunţat să se mai dea drept realitate: nu , nu e mana, nu sunt puteri magice, nu există zei şi nici demoni de-adevăratelea. Nu existăm nici noi şi totuşi suntem cei mai perfecţi prestidigitatori. Jonglăm cu adevăruri de-o zi. Şi suntem veseli. Or exista oameni, sau or să existe, care să poată respira acest aer. Cei mai mulţi însă, cred că sunt nişte nefericiţi ca mine, care îşi folosesc disperarea ca să se convingă că disperarea nu are sens, că asta e şi nimic altceva nu poate fi, aşa încât trebuie să acceptăm noua lume. O resemnare cu un zâmbet forţat pe buze" [2007 a, p. 448].

În condiţiile suprapunerii la un moment dat, în câmpul literar românesc, a două concepte – textualism şi posmodernism - autorul face distincţia atât la nivelul scrierii, cât şi la acela al lecturii: pe de o parte, are conştiinţa separării textualismului de un veritabil postmodernism: „Ca să nu uit (după ce azi am vorbit şi s-a vorbit despre arabescurile arăbeşti şi despre ghicitul în postmodernism, adică două idei mai vechi pe care le-am văzut pâlpâind holografic în aer ca savarinele Garoafei. Mă edific, mă lămuresc şi mă limpezesc - de asemenea,mă clarific – zi de zi mai mult spre mai marea glorie a ignoranţei mele): opoziţia textualism/postmodernism este opoziţia lansator textual/atractor fractal. *Of course, male/female a.s.o*"; pe de altă parte, „să citeşti naiv, să te laşi manipulat , să cazi în toate capcanele, să dai în toate gropile textuale. Altfel n-ai înţeles niciodată nimic din actul lecturii – care e un act de credinţă şi nu unul lucid. Scrisul este hipnoză, cititul este umilinţă. Textualiştii din toate vremurile au fost uneori admiraţi, alteori neînţeleşi. Niciodată iubiţi." [2007 a, p. 347].

Desprinzându-se de postmodernism, Cărtărescu se lasă impregnat nostalgic de ironia acestuia, topitoare de graniţe bine ştiute şi generatoare de altele, imprevizibile: „Înţeleg atât de bine acum ce înseamnă un original şi un *second-hand*. Şi ştiu, şi exult la gândul că, odată, ce am crezut că e nou şi original în scrisul meu va diminua şi se va topi „în vuietul vremii", iar lucrurile scrise ca umplutură sau în joacă sau surprinse cu o privire laterală vor creşte şi se vor umfla sub lumina unei alte poetici, imprevizibile de acum" [2007 b, p. 35].

BIBLIOGRAPHY:

Mircea Cărtărescu, a, *Jurnal I*, 2007, Humanitas, Bucureşti.
Mircea Cărtărescu, b, *Jurnal II*, 2007, Humanitas, Bucureşti.
Mircea Cărtărescu, *Jurnal III. Zen*, 2010, Humanitas, Bucureşti.
Simona Sora, *Regăsirea intimităţii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Eugen Simion, *Genurile biograficului*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2002.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

SYMBOL. CONCEPT AND PROBLEMATICS

Gabriela Crăciun
PhD, University of Pitești

Abstract: The study focuses on the concept of symbol explored in diachronism. The symbol has been given definitions from early times, some of them being limited, others more complex. Some researchers have associated the symbol with the idea of myth, as they appear to have the same source of production and to function within the same cultural terms. Other theoreticians have places the symbol and the allegory in a relationship of equivalence. Both ideas were eventually dispelled, both the myth and the allegory being just a similar way of transmitting the ineffable.

Keywords: : symbol, myth, allegory, imaginary, psychoanalysis.

Universul este deseori încriptat, codat, fiind astfel potențat, augmentat prin multitudinea sensurilor pe care ajunge să le cuprindă. Încă din timpuri străvechi, oamenii au căutat legături, conexiuni cu lumea spirituală, conexiuni izvorâte din crezul că săvârșirea de acțiuni pe placul zeilor le-ar conferi beatitudinea veșnică. Obiectele, animalele, fenomenele naturii, acțiunile aveau să capete alte sensuri decât cele cunoscute, devenind astfel posesii ale spiritualului.

În goana după redempțiune, oamenii au creat un limbaj intern în care operau în stil hermeneutic. În explorarea lumii ce-i înconjura, aceștia se lansau în interpretări de tot soiul, interpretări ce aveau să se contrazică ulterior, sau să nască alte interpretări în lanț.

Forța dimensiunii spirituale a dat naștere la rituri, mituri, coduri, semne și simboluri. Acestea erau generate de trăiri și contexte esențiale vieții, precum evenimentele istorice, religioase ori de ordin ontologic: „simbolurile, miturile și riturile revelează totdeauna o situație-limită a omului, și nu doar o situație istorică; situație-limită, adică aceea pe care omul o descoperă când devine conștient de locul său în Univers”[1].

Utilizarea semnelor în definirea, conturarea și șablonarea unor situații existențiale conferă limbajului potențe amplificate, transformându-l pe acesta într-un limbaj dual, în care fiecare cuvânt poartă în sine valențe variate. Fiecare vocabulă primește masca simbolului, sensul său devenind reperabil doar într-un context specific și doar supus unui proces de decodare.

Simbolul a apărut și din imposibilitatea oamenilor de a explica științific anumite fenomene, drept pentru care aceștia și-au creat o ieșire din incert, plasând totul sub semnul inefabilului.

[1]Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, Ed. Humanitas, București, 1994, p. 42.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Încă din vremuri ancestrale, oamenii au simțit nevoia de a încadra fiecare acțiune într-un tipar, într-o categorie simbolică, astfel încât să faciliteze discernerea între fapte pozitiv și negativ simbolice, între fapte ce atrag iertarea și fapte ce atrag mânia lui Dumnezeu. Simbolul devine, în toată această divizare, calea de acces spre cosmos, spre divinitate, spre tărâmurile nepermise.

Printr-o operație de disecare a simbologiei, ajungem la rădăcinile simbolului, la structura sa etimologică. Provenind din termenul grecesc *sym-ballein* (συμβάλλειν : a uni, a lega, a reuni cele despărțite, a simboliza)[2], simbolul devine un liant între două obiecte, două entități sau chiar între două lumi. Reunind semnificații culese atât din spațiul material, cât și din spațiul spiritual, simbolul reușește să încapsuleze întreaga arie lingvistică din jurul vocabulei inițiale. Complexitatea sa rezidă în îmbinarea de sensuri atât pe linie sinonimică, cât și pe linie antinomică: „Paradigmatica simbolurilor ne dezvăluie existența unor relații de sinonimie parțială, de antonimie sau hiponimie, căci simbolurile se intersectează în sfera semnificației lor, se ordonează în șiruri derivaționale, aidoma cuvintelor limbii naturale”[3]. Simbolul este, așadar, contextul cultural sau spiritual în care este așezată vocabula.

De-a lungul timpului, s-au perindat diverse teorii ale simbolului, numeroase încercări de definire a acestuia, fie ele mai elaborate ori mai comprimate. Printre teoreticienii simbologiei se numără nume importante ale lingvisticii și ale semioticii: Sigmund Freud, Ferdinand de Saussure și Roman Jackobson.

Freud pornește, în analiza sa, de la conceptul oniric, dezvoltând teorii ale simbolului derivat din vis. Operând la nivelul gândirii subconștiente, gândire care acompaniază visarea, Freud găsește conexiuni și derivații ale acesteia în planul simbolizării. El lansează o teorie conform căreia există două procese ce descend din fenomenul visării. Primul dintre acestea se rezumă la eliberarea visului din aparatul imaginației, proces care este reluat în sens invers în momentul activării conștientului. În acest mod, se naște decodarea simbolului cuprins de vis, decodare intitulată de Freud „interpretare”. Supunând simbolul psihanalizei sale, teoreticianul creează un soi de interdependență între vis și interpretare, între imaginar și simbol, și în ultimă instanță, între semnificant și semnificat.

Freud împrospătează spațiul simbologiei cu câteva elemente novatoare considerabile. Deși, în ceea ce privește decripția categoriei visului, cu procesele sale interne, Freud nu face decât să sublinieze teorii anterioare și să aducă detalii operative, el este „într-adevăr inovator în ceea ce privește *interpretarea*. El distinge două tehnici de interpretare: *simbolică* și *asociativă*[4]. Propunând această taxonomie, Freud reușește să introducă o teorie ce nu mai fusese atestată până atunci. Tocmai în această descoperire constă aportul său grandios în planul simbologiei.

Instituirea și clasificarea unor tehnici de decodare a simbolurilor fac din Freud un inițiator, un ghid în interpretarea viselor și a elementelor codate din substanța acestora. Prima

[2] Lorenz Dittman, *Stil. Simbol. Structură*., Editura Meridiane, București, 1988, pp. 121-122.
[3] Ivan Evseev, *Cuvînt-Simbol-Mit*, Ed. Facla, Timișoara, 1983. p. 16.
[4] Tzvetan Todorov, *Teorii ale Simbolului*, Ed. Univers, București, 1983, p. 378.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

dintre tehnici, cea simbolică, constă, în fapt, într-o traducere a unor imagini cu ajutorul unei baze de date psihice prestabilite: <<Tehnica simbolică – anexă –constă în a folosi un repertoriu stabilit odată pentru totdeauna, asemenea unei „chei a viselor", pentru a traduce, una câte una, în gânduri latente imaginile prezente>>[5].

Dacă tehnica simbolică are o dimensiune generală, globală asupra semnificațiilor unui simbol, tehnica asociativă se reflectă mai mult în plan particular. Nu mai este vorba despre un repertoriu valid și valabil pentru toată lumea, ci este o tehnică care pune accentul pe cel ce visează și deconstrucția elementelor visului său, pentru a le asocia ulterior în plan simbolic și a atinge astfel interpretarea: „Tehnica aceasta constă în a cere celui ce a visat, de îndată ce a terminat relatarea visului său, să spună tot ce elementele acestuia din urmă evocă în el; asociațiile astfel stabilite se consideră ca fiind interpretarea visului.[6] În felul acesta, numărul semnificațiilor generale, limitate cuprinse în prima dintre tehnici, crește vertiginos în cadrul celei de-a doua, unde sunt potențate de personalitatea și background-ul cultural al individului.

Deși autentică și novatoare, teoria freudiană în domeniul simbologiei este considerată, în contemporaneitate, oarecum limitată, nefiind autosuficientă complexității simbolului și interpretării acestuia: „psihanaliza freudiană reduce expresia simbolică la semnificația ei, adică la conținut. În ochii psihanalistului, simbolul nu este decât un simptom, adică manifestarea deghizată a conținuturilor inconștiente refulate"[7].

După o analiză eșuată a limbii hindu, analiză efectuată în planul simbolicului, lingvistul de renume Ferdinand de Saussure teoretizează și el în domeniul simbolului, reușind să-și lase amprenta prin contribuția autentică pe care o aduce. Ezitările și „poticnelile lui Saussure au o valoare exemplară: ele anunță impasul în care va ajunge o mare parte a lingvisticii moderne"[8].

Saussure va insista asupra termenului „semn", ca și concept general, ca și clasă globală din care face parte și simbolul, sau îl va descrie ca termen antitetic simbolului, făcând delimitarea între caracterul amplu al semnului și caracterul particular al celui din urmă.

Pentru Saussure, simbolul este mai mult o greșeală de transfer lingvistic, astfel fiind alterat sensul lui propriu, sensul inițial. Tocmai aceste erori, omisiuni, lipsuri la nivelul unui text sunt cele care îi declanșează lui Saussure acea aplecare spre simbol, acel avânt înspre decodificare. Altfel spus, ceea ce nu există într-un anume text are o mai mare propensiune de simbolic, decât ceea ce există, acesta din urmă fiind plasat în categoria semnelor.

Orientându-și interesul asupra studierii limbii legendelor și, în special, a *Nibelungilor,* lingvistul investighează existența substratului intențional din cadrul simbolurilor în cauză. Dacă Freud disocia caracterul general de caracterul individual al simbolului, Saussure îl tratează pe acesta dintr-un alt unghi. Fără să creeze o pereche antinomică, fără să propună vreo taxonomie, lingvistul găsește simbolul a fi încărcat cu intenționalitate: <<Pentru Saussure, în acord cu cadrul psihologic în care el se plasează, intenționalitatea este o trăsătură constitutivă a

[5]*Ibidem*.
[6]*Ibidem*, p. 380.
[7] Daniel Cojanu, *Ipostaze ale simbolului în lumea tradițională*, Ed. Lumen, Iași, 2009, p. 9.
[8] Tzvetan Todorov, op. cit. , pp. 395-396.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

simbolului; or, ea este absentă din legendele în chestiune, chiar dacă ele sînt „simbolice" pentru cititorul de astăzi>>[9].

Saussure îngustează spectrul simbolului, încadrându-l, la nivel lingvistic, exclusiv în spațiul interjecției ori al onomatopeei: <<Saussure are în vedere ca simboluri în limbă onomatopeea și interjecția („exclamarea") dar nu și tropii sau aluziile (este adevărat că acestea există decît în ceea ce el numește „vorbire" (parole), nu în „limbă")[10]. Lingvistul reduce astfel sensul simbolului, definirea pe care o constituie fiind una incompletă.

Teoriile freudiene și saussuriene sunt contestate ulterior pentru restrângerea ariei semantice a simbolului, pe care îl canalizează într-o singură direcție sau în mai multe direcții derivate din același punct. Astfel, el nu este privit în totalitatea potențelor sale.

Unghiul psihanalitic din care Freud urmărește procesul simbolizării nu este însă chintesențial explicării simbolului: „psihanaliza era o redescoperire a importanței simbolului, dar escamota totodată semnifactul în profitul biografiei individuale și al cauzei libidinale. Sub aspectul său freudian, ea desena o arhetipologie, dar obsedată de sexualitate, reducînd simbolul la apartența rușinoasă a libidoului refulat"[11].

Unul dintre cei mai impozanți lingviști ai secolului al XX-lea, Roman Jakobson creionează câteva teorii ale simbolului în jurul poeticii. În accepția acestuia, nu numai vocabulele sunt purtătoare de semnificații, ci și ceea ce operează funcțional la nivelul poeziei, acesta fiind înscris în linia semanticului. În felul acesta, Jakobson lărgește spațiul de analiză al simbolului, pe care îl caută în fiecare segment al unei piese lirice: <<se va extinde analiza elementelor care nu semnifică (sunete, prozodie, forme gramaticale) la nivelul semantic, la „structura tematică"; și de data aceasta, nu „realitatea" ca atare devine obiect al analizei, ci modul ei de prezentare în text>>[12]. Jackobson devine mai preocupat de învelișul poeticii sau de rădăcinile acesteia decât de miezul semnificat. Pe marginea încercărilor de definire a simbolului, lingvistul se arată mai mult atras de întrebarea „cum?", decât de întrebarea „ce?", astfel săpând în zone ce nu au fost atât de explorate până la el.

Filologul francez Georges Dumézil propune o metodă simplă de excavare a sensurilor pe care simbolul le înglobează. El consideră că stabilirea sursei de proveniență a unui cuvânt este esențială oricărui proces hermeneutic, lucru de necontestat, însă filologul atribuie etimologiei rol unic și autosuficient în decodificarea simbolului: „Pentru funcționalismul lui Dumézil, un mit, un ritual, un simbol este direct inteligibil din clipa în care îi cunoaștem bine etimologia. Simbolismul este un compartiment al semantismului lingvistic"[13].

Ca și alți teoreticieni ai simbolului, asemenea celor enumerați mai sus, Dumézil se înscrie printre cei ce reduc, limitează ori îngustează domeniul de căutare a semnificațiilor ce stau în spatele unui simbol. Etimologia este, desigur, un punct de plecare, o primă etapă de

[9]*Ibidem*, pp. 397-398.
[10]Ibidem, p. 400.
[11]Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*., Editura Nemira, București, 1999, p. 49.
[12]Tzvetan Todorov, op.cit., p. 406.
[13] Gilbert Durand, op. cit, p.53.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

decriptare, însă ea nu deține cheia unui simbol, date fiind valențele numeroase, poate chiar infinite ale acestuia. Un simbol incubează mai multe straturi; nu se rezumă doar la spațiul lingvistic. Contextul în care apare, spațiul literar în care răsăre, background-ul cultural din care se naște sunt faze ale unei hermeneutici complexe ce revelă semantismul unui simbol.

Antropologul francez Lévi-Strauss leagă simbolul de fenomenul antropologiei, fondându-și teoriile hermeneutice pe principii structurale: „Și nu pe o lingvistică pozitivistă, la nivelul lexicului și al semantismului, va alinia Lévi-Strauss antropologia și în special hermeneutica sa, ci pe fonologia structurală”[14]. El caută simbolul dincolo de perimetrul lexicului, intuindu-l în structură, în formă. Potrivit acestuia, compoziția simbolică devine decodabilă în contextul structurii ce o îmbracă, a formei și relațiilor ce se stabilesc la nivel formal.

În ciuda meritului de a fi caracterizat simbolul, de a-i fi trasat anumite caractere identitare, Lévi-Strauss, ca și predecesorii săi, se plasează în cercul teoreticienilor ce au definit simbolul doar parțial, concentrând semantismul acestuia într-un singur strat, fie el antropologic, psihanalitic ori imaginativ.

După ce toate încercările de definire a simbolului fuseseră consumate, Ernst Cassirer vine cu o nouă perspectivă, un nou unghi din care să fie evaluată reprezentarea simbolului, filozofia: „Obiectul simbolisticii nu este deloc un lucru analizabil ci, cu o expresie dragă lui Cassirer, o fizionomie, adică un fel de modelaj global, expresiv și care trăiește din lucruri moarte și inerte”[15]. Îndreptându-și crezurile filozofice înspre conținutul simbolic, Cassirer nu caută să reducă simbolul la niște parametrii definitorii, nu caută să-l explice printr-o descompunere etimologică ori științifică, ci insistă să potențeze simbolul, care se explică pe sine în conștiința fiecărui individ. Infinitatea sensurilor din jurul simbolului devine justificabilă în lumina diverselor contexte ce leagă individul de simbolul în cauză.

Cassirer punea problema autenticității simbolului, insistând asupra structurii definitorii a acesteia. Un simbol nu poate fi simbol dacă nu este compus în lumina anumitor principii de bază. Trasând o linie conceptuală între un simbol adevărat și o tentativă eșuată de simbolizare a unui obiect, filozoful german învestește simbolul cu nuanțe chintesențiale conținutului și structurii acestuia: „Cassirer avertizează împotriva confuziei dintre *simbol* și *copie*. Caracteristica inalienabilă a fiecărei funcții spirituale este că nu copiază pur și simplu, ci întrupează o forță genuină, formativă.” Această funcție „manifestă o energie independentă a spiritului uman”[16]. Altfel spus, simbolul nu este o copie a obiectului, ci este un avatar însuflețit al acestuia, un spirit ce se naște în limite materiale și ascende spre lumi superioare. Potrivit filozofului german, umanul este nelipsit din ecuația simbolică. De altfel, tocmai elementul uman este cel care generează conexiunile dintre obiect și simbol, cel care marchează contextul sau sfera de aplicare a acestuia din urmă.

[14]Gilbert Durand, op.cit., p. 54.
[15]*Ibidem*, p. 62.
[16]Daniel Cojanu, op. cit., p. 35

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Filozof german și, totodată, întemeietor al criticii literare moderne, Gaston Bachelard merge pe aceeași linie de cercetare ca și Cassirer până la un punct. Ambii teoretizează simbolul în contextul existenței dimensiunii umane, căci fără aceasta, procesul de simbolizare nu ar funcționa. Divizând spațiul simbolic în vederea sortării contextelor în care un simbol ar trebui să apară, Bachelard întrevede o triadă aplicativă în domeniul simbolic, ale cărei componente își au sorgintea în arii diferite ca sens și scop. Potrivit acestuia, în aria științifică, simbolul nu și-ar avea locul, căci ar anula obiectul. Spațiul oniric, prin natura sa, ar limita paleta simbolică, iar simbolurile ar concentra numai manifestări ale psihicului. Cea de-a treia arie aplicativă este una totală, în care simbolul și-ar putea elibera toate semnificațiile, întrucât izvorăște din concentratul uman: „Dar există și un al treilea sector, plenar, pentru că este specific umanității din noi: sectorul vorbirii umane, adică al limbajului care se naște, țîșnind din geniul speciei, totodată limbă și gândire”[17].

Umanitatea este gena principală a simbolului, pulsul ce vibrează în structura acestuia. Fără a alinia o acțiune, un obiect, un fapt, la spiritul uman, am avea de-a face cu un pseudo-simbol. De altfel, „orice simbol, în ultimă instanță, se referă la om; el semnifică umanul, indiferent dacă reprezentarea lui este de tip zoomorf, dacă este luată din lumea mineralelor, plantelor sau obiectelor confecționate”[18].

Relația simbol-mit

Societatea arhaică a creat progresiv șabloane de existență la care să se raporteze. Din relatări transmise de la o generație la alta, relatări ce vizează un target comun ori o istorie comună, s-a născut mitul. Acesta reprezintă o povestire sacră încadrată într-un mediu științifico-fantastic, o povestire ce se compune din credințele populare despre univers și toate elementele inexplicabile din jurul lui, despre zeități și puterile lor nemaivăzute.

Mitul devine un mecanism redundant pe care oamenii îl activează în vederea acționării după voința zeilor. Reiterând povești de mult spuse, mitul ajunge să concentreze o istorie a omenirii, a credințelor cărora le este fidelă.

În incursiunea teoretizării simbolului, diverși cercetători au atestat valoarea mitului în conturarea simbolului. Unii dintre aceștia au ipostaziat simbolul ca și moștenitor al mitului, alții au pus cele două concepte într-o relație de echivalență și interdependență, fiind subliniată conexiunea strânsă ce se ivește între acestea.

Simbolul este derivat din mit, fiind doar o verigă a acestuia, căci mitul înglobează mult mai multe semnificații, mult mai multă istorie și cultură: „Ca încercare de a revela un mister prin mijloace imagistice, mitul ni se înfățișează ca o înlănțuire de simboluri, iar orice simbol este forma condensată a unui mit”[19].

---

[17] Gilbert Durand, op.cit., p. 70.
[18] Ivan Evseev, op. cit., p. 44.
[19] Ivan Evseev, op.cit., p. 46

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

În ciuda căii prin care era transmis, fiind prelevat oral de la o generație la alta, mitul nu este produsul unor invenții ori ale unor pseudo-povești. În fapt, el cuprinde semnificații culese din spațiul arhaic, semnificații izvorâte din comprehensiunea poporului de la acea vreme. Construirea unui mit nu era hazardată, un mit nu se năștea doar pentru că trebuia să se nască, ci pentru că situația care învăluia un individ la un moment dat avusese loc deja în alți parametri temporali și poate și spațiali, însă esența acțiunii era aceeași. La constatarea reiterării unui act, unui eveniment critic, oamenii au simțit nevoia de a-i atesta valoarea de mit, acesta devenind un pattern la care să-și alinieze existența:

> Mitul nu era, atunci, o născocire arbitrară și fantastică: izvora dintr-un proces *necesar*, în care înseși puterile ce plăsmuiesc lucrurile acționau asupra facultății plastice a imaginației parțial desprinse de simțurile corporale, astfel încât se întrucipau dramatic în imagini și figuri, care se strecurau prin țesătura experienței senzoriale și o completau cu un moment al „semnificației”[20].

Realitatea era cea care producea mitul, căci cei ce relatau îndemnau auditoriul să acționeze în stilul acelor fapte ce se întâmplaseră în vremuri de mult apuse. Crezul că acele întâmplări erau reale îi determina pe oameni să respecte valoarea mitului, căci nu ar fi vrut să facă nici un gest amenințător asupra imaginii zeilor. Totodată, fără să își dea seama, omenirea a creat mituri din amestecul de semne întrezărite în mediul natural pe care le-a asociat cu felurite mișcări ale universului, cu excercitări de putere din partea zeilor, cu amenințări cosmice. Aceste asocieri de natural și fantastic descendeau din imaginația și teama cuprinsă de subconștientul omului arhaic.

Romantismul acorda perfectă credibilitate miturilor și substanței acestora, drept pentru care le-au și implantat în creațiile lor. <<Pentru spiritul romantic, miturile nu sunt „minciuni”, ci povestiri adevărate, relatări despre „fapte metafizice” în limbaj simbolic, metaforic, poetic, adică în imagini>>[21]. Curentul romantic este binecunoscut pentru inserția mitologiei în compoziția scrierilor, pentru angrenarea zeităților în perimetrul existențial al celor ce li se perindă prin pagini, dar și pentru resuscitarea eroilor legendari: <<Pe lângă faptul că toți eroii mitici au avut funcția de simbol, căci au servit ca model de conduită umană, orice simbol ne proiectează în mit, căci acordă obiectelor reale o dimensiune fantastică, hiperbolizând „forțele” care stau în lucruri sau care se ascund în spatele lor>>[22].

Limbajul mitic, ce are putere simbolică, prin definiție, funcționa la nivelul poporului arhaic precum un cod sacru ce reușea să stabilească reguli rigide de comportament. Grație exemplului divinităților și deznodământului ce acompania fiecare act al acestora, oamenii au început să-și creeze un sisitem de conduită, pe care să-l respecte negreșit: „Actele săvârșite de ființele divine, ce sunt revelate prin intermediul limbajului mitic și al imaginației simbolice, întrucât reprezintă adevărul absolut, pot mobiliza religiozitatea în sânul societăților tradiționale și pot institui norme, modele etern variabile de comportament individual și colectiv”[23].

---

[20]Mircea Eliade, *Mitul eternei reîntoarceri*, în Eliade, Mircea, *Eseuri*, Editura Științifică, București, 1991, p. 14.
[21] Daniel Cojanu, op.cit., p. 88.
[22]Ivan Evseev, op. cit. p. 47.
[23] Daniel Cojanu, op.cit., p. 89.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Limbajul mitic derivă, în fapt, dintr-o gândire simbolică, o gândire clădită pe asocieri de sensuri din spații diferite, în care denotativul este deseori suplinit de dimensiunea conotativă. Mitul funcționează într-o povestire grație ADN-ului său simbolic care încadrează obiectul în semantisme de ordin superior. Un mit nu numai că se identifică cu mitul într-o mare măsură, ci este compus dintr-un lanț de simboluri activând asupra aceleiași vocabule.

Existența gândirii simbolice datează, după cum constată fondatorul psihologiei analitice, din timpuri străvechi: „Jung observa că lumea arhaică vorbește prin simbol, că universul de arhetipuri și simboluri de la baza vechilor culturi și civilizații constituie un fenomen cultural global, un factor fundamental de coeziune și comunicare spirituală”[24]. Astfel, simbolul devine o cale de mediere între reprezentanții aceleiași comunități, un facilitator în sudarea unei societăți, și nu în ultimul rând, un generator de cultură.

Trecutul trăiește prin prisma repunerii în scenă a mitului, ai cărui actori sunt simbolurile cu a lor încărcătură afectivă. Timpul este sublimat, reactualizat și imortalizat în forma mitului, al cărui fond este chiar simbolul. Angrenarea tradițiilor în compoziții poetice constituie „antidotul temporalității dizolvante, implicând continuitate, reiterarea momentului inaugural, afirmarea principiului (formativ), a esenței. Continuitatea se exprimă ca prezență a principiilor transcendente, ca difuzare și iradiere a esențelor”[25].

Ernst Cassirer teoretizează asupra legăturii strânse care se naște între mit și simbol, însă pune accentul pe traseul diacronic al simbolului, care la un moment dat părăsește mitul în spațiul poetic. Cassirer conturează o altă posibilă matriță din care ar lua naștere simbolul în contextul poematizării, și anume, știința. Interpretând mitul <<ca un simbol sclerozat, care și-a pierdut vocația „poetică”>>, filozoful german găsește în știință „o constantă repunere în discuție a simbolurilor”, nutrind „o putere de pregnanță simbolică mai mare…”[26].

Mitul și simbolul sunt, fără doar și poate, interdependente, primul fiind compus dintr-o înșiruire de simboluri, în timp ce simbolul pulsează grație fondului cultural, social și istoric al mitului.

Relația simbol-alegorie

Simbolul a fost deseori întrevăzut ca alegorie, cele două concepte devenind sinonime, în accepția unor teoreticieni. Atât simbolul, cât și alegoria împărtășeau aceeași ramă metempsihotică, fenomenele sau obiectele cuprinse de acestea transformându-se într-o imagine vizualizabilă la o altă scală.

Avansând în anii 1700, definirea celor două concepte nu a mai fost una unitară, de ansamblu, acestea fiind diferențiate prin câteva trăsături de bază, trăsături ce subliniază o relație de antinomie clară.

[24] *Ibidem*, p. 55.
[25] *Ibidem*, p. 75.
[26] Gilbert Durand, op. cit., p. 63.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Reprezentant notoriu al romantismului, Goethe este printre primii care accentuează o discrepanță vizibilă între simbol și alegorie. În accepțiunea acestuia, „atît alegoria, cît și simbolul au rolul de a exprima abstractul (noțiunea, ideea) printr-o imagine concretă, dar alegoria tinde spre univocitatea conținutului, în timp ce imaginea simbolică este predispusă spre mai multe lecțiuni”[27]. Cu alte cuvinte, aria de semnificații a simbolului depășește corpul semantic al alegoriei. Simbolul face trimiteri culturale, istorice sau religioase, generând sensuri multiple și ,cel mai important, inepuizabile. Fiecare individ posedă o conștiință unică, dat fiind faptul că provine dintr-un background încărcat cu principii și elemente adaptate propriului univers. Din tot acest amalgam de experiențe și norme individuale se nasc interpretări variate, culmind prin infinitatea lor. Alegoria, pe de altă parte, traduce un singur sens, ce nu se reiterează într-un alt context ori în alte vocabule. Ea transcrie un singur element sensual.

Tudor Vianu face o expertiză în ceea ce privește profunzimea semantică a simbolului și găsește că acesta „încorporează și transmite semnificațiile realului sensibil, dar cum aceste semnificații sunt ilimitate, spiritul trebuie să le formeze într-un act de aprofundare continuă, ceea ce poate da impresia că semnificațiile sunt adăugate realului, sunt introduse în el”[28]. Atestând pluralitatea de semnificații ce se poate ascunde în spatele unui simbol, Vianu configurează simbolul ca fiind un nucleu spre care converg diferite arii culturale, dar și din care diverg sensuri infinite. În schimb, alegoria o echivalează cu o simplă vocabulă ce acționează în linie sinonimică în procesul redării unei imagini abstracte în planul concretului.

Dacă „simbolul tinde să cuprindă ilimitatul, insondabilul și nedeterminatul, alegoria, oricît de încărcată și fastuoasă ar fi imaginea, nu este decît o simplă ilustrație a unei idei abstracte”[29]. Cândva confundate pentru trăsăturile comune pe care le împărtășeau, simbolul și alegoria devin ulterior două concept opuse ca sens și proiectare. Ambele transpun abstractul într-o imagine concretă, decodabilă, însă alegoria merge pe un traseu univoc, transpunând ideea culeasă în compoziția unui singur termen. Astfel, unei alegorii îi corespunde o singură interpretare în planul concretului. Limbajul pe care îl propune alegoria „ne dezvăluie o anumită artificialitate și monotonie a imaginilor care se constituie într-un cod perifrastic supărător de clar și ușor traductibil în planul noțiunilor”, iar „relația dintre semnificant și semnificat nu devine generatoare de noi sensuri, iar echilibrul dintre ele este perturbat de predominanța formei”[30].

De-a lungul timpului, au existat delimitări mai mult sau mai puțin clare în ceea ce privește diada simbol-alegorie. Unii le-au diferențiat la scală mică, alții au scindat cele două concepte considerate cândva gemene, plasându-le în zona antinomiei.

Carl Gustav Jung, cel care opera la nivelul arhetipului, instituie trei niveluri ale semnului: semiotic, simbolic și alegoric. Potrivit acestuia:

> Orice concepție care explică expresia simbolică drept o analogie sau o descriere prescurtată a unui lucru cunoscut este *semiotică*. O concepție care explică

[27]Ivan Evseev, op. cit., p. 28.
[28] Tudor Vianu, *Postume. Simbolul artistic*, Editura Pentru Literatură, București, 1966, p. 143.
[29] Ivan Evseev, op. cit., p. 28.
[30]*Ibidem*, p. 29.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

> expresia simbolică drept cea mai bună formulare a unui lucru relativ necunoscut, care n-ar putea fi prezentat într-un mod mai limpede și mai semnificativ, este *simbolică*. O concepție care explică expresia simbolică drept o *circumlocuție voită* sau o *transpunere* a unui lucru cunoscut este alegorică[31].

Simbolul se distinge de alegorie, în primul rând, prin funcționalitatea acestora. În timp ce simbolul este potențat de diversitatea culturală din care se naște, alegoria apare în lumina unui singur element cultural plasat sub semnul inefabilului. Astfel, simbolul este potențat, generând semnificații variate și atrăgând totodată interpretări infinite. Infinitatea acestora este emisă de diversitatea culturală de la nivelul receptării. Alegoria, în schimb, rămâne un corespondent al unei imagini, al unei idei inexprimabile, funcționând ca un simplu traducător al abstractului. Între alegorie și sensul acesteia se poate pune semnul egal; simbolul naște ramificații infinite, imaginea sa corespunzând unei serii de semnificații.

BIBLIOGRAPHY:

Cojanu, Daniel, *Ipostaze ale simbolului în lumea tradițională*, Ed. Lumen, Iași, 2009.

Dittman, Lorenz, *Stil. Simbol. Structură*., Editura Meridiane, București, 1988.

Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*., Editura Nemira, București, 1999.

Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri*, Ed. Humanitas, București, 1994.

Eliade, Mircea, *Mitul eternei reîntoarceri*, în Eliade, Mircea, *Eseuri*, Editura Științifică, București, 1991.

Evseev, Ivan, *Cuvînt-Simbol-Mit*, Ed. Facla, Timișoara, 1983.

Jung, Carl Gustav, *Tipuri psihologice*, Ed Humanitas, București, 1997.

Todorov, Tzvetan, *Teorii ale Simbolului*, Ed. Univers, București, 1983.

Vianu, Tudor, *Postume. Simbolul artistic*, Editura Pentru Literatură, București, 1966.

[31] Carl Gustav Jung, *Tipuri psihologice*, Ed Humanitas, 1997, p. 502.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

MURDER AND PROSTITUTION – THE IDEA OF FAULT IN "THE MAN WHO KILLS WOMEN" BY CAMILLE LEMONNIER

Tök Mădălina Ioana
PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: In the short story "The man who kills women," Camille Lemonnier uses the idea of fault in a double sense. The writer presents the murder of a prostitute and the mixture of feelings the criminal has before, during and after the act. The writer presents the theme of prostitution in the street. Prostitution and crime become two faults associated with sin, taboo, evil and ban. Using a killer and a hooker as main characters, Lemonnier refers to the idea of fault by the identity of these two people who are anonymous and associated with sin, evil, human folly. The sin is committed by both of them: by the prostitute who exercises her profession clandestinely, in the street, and by the murderer who commits a crime and becomes a serial killer. The consciousness of guilt and the series of crimes suggest the impossibility of forgiveness and therefore of change. The taste of pleasure found in the crime turns into obsession as drugs that cause addiction. The criminal accepts his condition and continues to commit murder in order to relive his first experience that he has never forgot.
The writer has a particular vision for the decadent literature of the nineteenth century and an innovative idea to reveal anomalies and marginal contexts of the century, transformed into themes and main concepts.

Keywords: prostitution, crime, fault, sin, marginality

La particularité de la littérature du XIXe siècle, dite décadente, réside dans le fait qu'elle présente toujours des aspects nouveaux, mystérieux, inattendus. En s'inspirant du contexte social du XIXe siècle, les écrivains ont réussi à dévoiler la spécificité de l'époque. Parmi toutes les recherches, le sujet de la prostitution constituait un problème marginal et central à la fois. Vu que la société bourgeoise plaidait pour le respect, la politesse et l'idée de famille, la prostitution était considérée comme un aspect marginal, mais toutefois acceptée à condition qu'elle soit cachée, contrôlée et surveillée. Bien que situé dans la marginalité, ce sujet révélait l'hypocrisie de la société [1] du siècle, en constituant un thème principal dans la littérature.

Les auteurs de l'époque, par exemple : Balzac, Flaubert, Maupassant, Huysmans, Zola, ont emprunté le thème de la prostitution et ont démoli l'image de la femme telle qu'elle était dessinée avant. [2] Chaque auteur qui abordait le thème de la prostitution utilisait des approches

[1]www.arte.tv/guide/fr/05741-000/cocottes-et-courtisanes-dans-l-oeil-des-peintres
[2]Séry,Macha, , « La prostitution à travers les arts : La prostitution (chapitre 5) », dans *Le monde*, 03.12.2013, disponible sur :

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

différentes et des visions innovatrices, fait qui enrichissait la littérature du siècle. Ces écrivains ont réussi à créer des contextes et ont crayonné une image emblématique de la prostituée. Par l'intermédiaire des mots, par les situations présentées ils l'ont introduite dans la culture et ont révélé ses caractéristiques. De cette façon, nous pouvons dire que les relations entre la littérature et le contexte historique ou social sont réciproques. D'une part, les auteurs se sont servis du contexte social pour créer l'image de la prostituée et d'autre part ils l'ont utilisé comme thème principal.

Camille Lemonnier, l'un des représentants du courant fin de siècle a abordé aussi le thème de la prostitution. La particularité de son esthétique consiste dans le fait que pour lui la prostitution est associée à la passion. Chez Lemonnier, la prostitution doit se rapporter à une histoire mystérieuse, jamais dévoilée en totalité, toujours en suspens. L'inaccompli et l'inachevé sont des sujets récurrents et qui ont comme cause le motif de la faute. En plus, il s'agit d'un sentiment de la faute qui glisse vers une autre extrême : vers le mal, la peur, la mort. A la première vue, l'inaccompli et l'inachevé que Lemonnier utilise ressemblent à l'atmosphère que Charles Baudelaire créait dans son œuvre, surtout dans le volume *Les fleurs du mal* où le spleen, le mal et la faute étaient les motifs les plus utilisés. Mais, chez Lemonnier, l'écriture se situe au-delà d'une tristesse profonde.

L'article-nouvelle « L'homme qui tue les femmes » paru pour la première fois dans le Gil Blas quotidien en 1888 et basé sur les crimes de Jack-the-Ripper dans *Whitechapel,* a été jugé comme opossé aux règles imposées par la morale sociale du siècle: « le parquet de la cour d'appel avait découvert dans *L'homme qui tue les femmes*, un sadisme spécial que ni le souci de créer une œuvre d'art, ni celui de chercher un problème de pathologie criminelle, ne pouvait, à son avis, excuser. »[3]

Dans la nouvelle « L'homme qui tue les femmes », Lemonnier utilise le double motif de la faute. Lemonnier présente l'assassinat d'une fille prostituée et le mélange des sentiments que le criminel éprouve avant, pendant et après cet acte. D'une part, l'écrivain introduit le thème de la prostituée dans la rue: « la Bête, toujours soufflant dans l'homme, n'attisa que la superficielle et l'instinctive concupiscence que cette fille heurtée sur un trottoir, avait suscité en ma flânerie de passant [...] ce corps de jeune prostituée ». [4] Lemonnier fait référence à la prostitution dans la rue, à sa forme clandestine en 1881, après que le déclin des nombre des maisons closes commençait. [5] La faute se manifeste justement par l'idée de clandestinité, moment où les femmes sortent sur les trottoirs et affichent leurs vêtements extravagantes, des bijoux, des coiffures, des maquillages pour attirer les potentiels clients.

Selon Alexandre Frondizi, elles montrent comment l'art de la prostitution peut se

---

http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/12/03/la-prostitution-a-travers-les-arts-la-litterature-chapitre-5_3524765_3260.html

[3]« M. Camille Lemonnier en Cour d'assises », dans *La Meuse* , Lundi, 29 mai 1893.

[4]Lemonnier, Camille, *L'homme qui tue les femmes*, dans « Dames de volupté », Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 2001, p. 122.

[5]Corbin, Alain, *Les filles de noce, misère sexuelle et prostitution (19e siècle)*, Paris, Flammarion, 1982, pp. 171-176.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

manifester: d'abord par *prostituere,* c'est à dire ‘’exposer aux yeux’’ et ensuite par le racolage qui étymologiquement signifie ‘’prendre l'autre par le cou’’. [6] Dans sa vaste étude sur la prostitution, Parent-Duchâtelet montre les diverses étapes de la prostitution, incluant la prostitution sur les trottoirs:

« Les filles perdues sortent, se promènent; quelques-unes se font remarquer par l'élégance de leur parure, et le plus souvent encore par l'indécence avec laquelle elles étalent des appas séducteurs; de jeunes imprudents prennent avec elles, même en public, des libertés criminelles...» [7]

Cette relation entre l'homme et la prostituée de la rue est reprise par Camille Lemonnier au moment où l'homme prend une fille du trottoir et monte avec elle dans une chambre: « quand j'entrais avec Elle dans la chambre [...] la Bête, toujours soufflant dans l'homme...je n'aurais pas pu dire qu'un charme de grâce et de beauté m'eut attiré sur ses pas. Et toutefois un charme plus subtil que la charnelle splendeur d'un beau corps me captiva...une âme captive. » [8]

D'autre part, à partir de cette scène, Lemonnier prépare le contexte pour l'assassinat qui sera commis dans la chambre. Le criminel utilise la relation corps-âme pour « Elle » (mot écrit en majuscule), la fille qu'il a élue, et en même temps il donne l'impression qu'il connait les profondeurs humains, l'innocence et l'amour. Mais, d'autre part, en utilisant le mot « Bête » il suggère l'animalité, la partie sauvage de l'homme qui peut agir spontanément, sans réfléchir et sans contrôler ses actes.

L'assassin souhaite rester dans l'anonymat: « Mon nom? j'ai tout fait pour qu'il restât perdu dans l'obscure légende des reprouvées rentrées aux terrestres ténèbres après avoir témoigné la fatalité des races voués à d'inévitables opprobres. » [9] Le désir de se cacher, l'utilisation de la première personne suggère l'idée de confession, afin que le coupable se libère de sa faute et qu'il libère la prostituée de sa faute à elle: « Assomption, t'ont retirée, o, créature d'ignominie et de péché, sois ma sœur! » [10] La prostitution et le crime deviennent deux fautes associés au péché, au tabou, au mal, à l'interdiction. La prostituée est le bouc émissaire de la douleur, de la souffrance et l'opposée de la vierge qui, selon Lemonnier, pourrait trouver la paix par l'intermédiaire d'un assassinat.

Pendant le prélude de l'acte sexuel, le crime se produit dans un seul instant: « je pressais sur le rassoir et d'une fois lui trancher les carotides! » [11] Un acte pareil peut être retrouvé aussi dans le film : *L'Apollonide : Souvenirs de la maison close*. [12] Madeleine, dite « la Juive », prostituée à l'Apollonide, une maison close parisienne, désire quitter la maison par l'intermédiaire d'un de ses clients le plus régulier qui pourrait lui demander sa main. Son rêve

---

[6]Frondizi, Alexandre, « Les trottoirs de la Goutte-d'Or », dans *L'Histoire*, 384, pp. 54-55.
[7]Parent-Duchâtelet, Alexandre Jean-Baptiste, *De la prostitution dans la ville de Paris,* Paris, J.-B. Baillière et fils, 1857, p. 533.
[8]Lemonnier, Camille, *L'homme qui tue les femmes, op. cit.,* p. 122.
[9]*Ibid.*, p. 121.
[10]*Ibid.*, p. 124.
[11]*Ibid.*, p. 124.
[12]*L'Apollonide : Souvenirs de la maison close* est un film français réalisé par Bertrand Bonello sorti en 2011.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

ne devient pas réalité, parce qu'après qu'elle lui confesse son désir, il la mutile avec un couteau, en lui provoquant sur sa bouche une cicatrice aux airs de sourire mélancolique. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un meurtre, il est bien connu que dans les maisons de tolérance du siècle, les hommes avaient des fantaisies étranges que seulement les prostituées pouvaient les faire devenir réalité. L'argent leur autorisait le pouvoir de dicter et de demander les choses les plus bizarres, parce que dans une société patriarcale l'homme avait le droit de s'extérioriser et de contrôler la femme afin qu'elle échappe pour entrer dans la bonne société. Ainsi, l'acte charnel devient une relation dans laquelle chacun voulait en tirer ces propres bénéfices.

En ce qui concerne le meurtre, Lemonnier révèle toutes les étapes et les sentiments que le criminel vit: d'abord aucun remords pour l'acte accompli, et ensuite la fuite, le retour sur le lieu du crime, l'adrénaline, le calme, le sentiment de culpabilité, les cauchemars du sang qui coule, l'irrémédiable, le besoin de revivre le moment du crime, l'obsession. L'enchaînement des sentiments après l'acte du crime et le besoin de la répétition de l'acte criminel amène graduellement à la conscience. C'est le premier crime commis qui aura une importance particulière, qu'il sera toujours inoubliable et qui le hantera toute la vie:

« Mais quand celle qui était là m'appela de sa voix grelottante, alors j'ai compris qu'Elle vivait enchainée en moi, immortellement en moi et que seulement devant moi grimaçait une fétide et sacrilège pourriture. Et, tout a coup, il me parut que chaque meuble de l'horrible chambre me regardait avec des yeux réels, les nocturnes yeux de volupté et d'effroi qu'elle avait en expirant fixés sur les miens. » [13]

La conscience de la faute et les actes criminels répétitifs suggèrent l'impossibilité du pardon et par conséquent du changement. Le goût du plaisir trouvé dans le crime se transforme en obsession tout comme les drogues qui provoquent la dépendance.

Ainsi, tout à la fin, le criminel accepte sa condition et continue à commettre des meurtres afin de revivre sa première expérience qu'il n'a jamais oubliée: « Au jugement du monde, je demeurerai l'assassin onze fois assassin et cependant - (mais qui jamais pourra comprendre ce criminel sophisme) - je n'en tuai qu'une et en toutes celle-là uniquement... j'étais voué à revivre sa mort en chacune d'elles, qui mourant me la restituait vivante. » [14]

En guise de conclusion, par l'intermédiaire de l'assassin et de la prostituée, Lemonnier utilise le motif de la faute par l'identité de ces deux personnes qui bien qu'anonymes, sont associées au péché, au mal, à la folie humaine. Le délit est commis par les deux: par la prostituée qui exerce son métier dans la rue, dans la clandestinité et par l'assassin qui commet un meurtre et qui devient criminel en série. Lemonnier met en évidence les sentiments humains les plus étranges et les plus variés. En faisant appel à la sociologie du siècle, à la psychologie, même à la philosophie, ses recherches sur la névrose, sur l'animalité jusqu'à la bestialité, sur les mystères de l'esprit humain offrent une vision particulière pour la littérature décadente du XIXe siècle et une esthétique innovatrice pour révéler les anomalies et les contextes marginaux du siècle, transformés en thèmes et en motifs principaux.

[13] Lemonnier, Camille, *L'homme qui tue les femmes, op. cit.,* p. 129.
[14] *Ibid.,* p. 133.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

BIBLIOGRAPHY:

Ouvrages :

Corbin, Alain*, Les filles de noce, misère sexuelle et prostitution (19e siècle)*, Paris, Flammarion, 1982.

Lemonnier, Camille, *L'homme qui tue les femmes*, dans « Dames de volupté », Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 2001.

Parent-Duchâtelet, Alexandre Jean-Baptiste, *De la prostitution dans la ville de Paris*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1857.

Articles, sites :

Frondizi, Alexandre, « Les trottoirs de la Goutte-d'Or », dans *L'Histoire,*384.

« M. Camille Lemonnier en Cour d'assises», dans *La Meuse* , Lundi, 29 mai 1893.

Séry, Macha, « La prostitution à travers les arts : La prostitution (chapitre 5) », dans *Le monde*, 03.12.2013.

www.arte.tv

Filmographie:

L'Apollonide : Souvenirs de la maison close, réalisé par Bertrand Bonello, sorti en 2011.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE EXPRESSIVENESS OF LANGUAGE - SOURCE OF CHARACTERS`S INDIVIDUALISATION FROM THE NOVEL THE LOVER OF THE GREAT LADY DRACULA BY FĂNUŞ NEAGU

Violeta Marinescu
PhD Student, Romanian Academy

Abstract:Our study takes into account the research of the facts of language in the context of identifying and demonstrating the importance and the expressive role of language in the realization of Fănuș Neagu`s heroes` speech and behaviour, from the novel The Lover of the Great Lady Dracula. The figures of speech, the metaphor, already called" fănușiană", but also how the writer uses the vocabulary of the Romanian language, or the stylistic artifice adopted and exploited by the author, all these are proving once again that Buffon`s dictum "the style is the man" applies in this case. Our research is based on various studies regarding the linguistic and stylistic approach of a writer`s style, individual style, literary style, artistic images, expressive slang, referring to the speech and the integral construction of the characters in this novel

Keywords: expression, language, character, individual style, Fănuș Neagu

Limbajul, indiferent de situație, are o imensă încărcătură simbolică, fiind impregnat de imagini create, idei transmise, emoții sugerate sau provocate. De asemenea, este creator de lumi, de sentimente, de viață. Luând în considerare importanța limbajului în construcția caracterelor unei opere literare și în stabilirea gradului de originalitate cu care autorul operează în alcătuirea lor, vom prezenta în cele ce urmează atribuțiile limbajului în contextul identificării și demonstrării importanței și rolului său expresiv în portretizare și în realizarea vorbirii și comportamentelor eroilor fănușieni din romanul *Amantul Marii Doamne Dracula*. Imaginile artistice, în special metafora și simbolul, dar și modalitatea prin care scriitorul utilizează lexicul limbii române, ori „artificiul" adoptat și exploatat de autor, dovedesc încă odată că dictonul lui Buffon, „stilul este omul însuși" se aplică și în acest caz. Cercetarea noastră are la bază diferite studii referitoare la abordarea lingvistică și stilistică a stilului unui scriitor, stilul individual, stilul literar, imagini artistice, expresivitatea argoului, cu referire la vorbirea și alcătuirea integrală a personajelor din romanul amintit.

Scris într-o perioadă de aproape cinci ani (iunie 1996 – februarie 2001), romanul parodic *Amantul Marii Doamne Dracula* readuce în scenă viața ascunsă din epoca ceaușistă, mai cu seamă intrigile amoroase și politice din jurul Primei Doamne în ultimul său an de viață. Într-un mod cât se poate de ironic cititorul este introdus în epoca atât de marcantă a istoriei noastre, într-o lume utopică pentru unii, distopică pentru cei mai mulți, imaginară și palpabilă totodată.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Romanul, pentru cei care cunosc foarte bine evenimentele din această epocă, pare să fie un extras din filele de istorie, o istorie stilizată. Cartea este apreciată în mare măsură mulțumită temei alese. A apărut și o ecranizare a ei, difuzată sub forma unui serial format din unsprezece episoade. Îmbinarea ironiei cu umorul, crearea unor personaje verosimile, desprinse din contingent, cu trăiri și frustrări naturale, uneori banale, cu dorințe ascunse și plăceri de moment, dar în același timp interesante prin limbaj, ne determină să apreciem romanul nu datorită construcției psihologiei eroilor săi, ci datorită expresivității artistice, a complexității imaginilor care oferă valoare dialogului și descrierii. Ca în orice text al lui Fănuș Neagu, descrierea ocupă și aici un segment principal în actul creației. În bogăția ei își fac loc figurile de stil. Așa cum spunea Eugen Simion, atunci când a numit fănușian scrisul autorului, așa spunem și noi că „metafora fănușiană" este cea mai bună dovadă de autenticitate a autorului.

Un studiu interesant din punct de vedere al cercetării stilului fănușian a fost scris de Cristinel Munteanu, în anul 2005, intitulat *Limba scrierilor lui Fănuș Neagu – contribuții stilistice*.[1] Ideea întocmirii unei grile, în care să fie cuprinse unele dintre componentele *discursului repetat* în opera scriitorului brăilean, este binevenită, însă, această idee trebuie, așa cum menționează și exegetul, aprofundată. De fapt, autorul studiului lansează câteva idei create după modelul stilisticii integrale, adică a celei literare și lingvistice, practicată de Leo Spitzer și Tudor Vianu, la care a adăugat contribuțiile cercetătorului Stelian Dumistrăcel. Cristinel Munteanu[2] lansează aici un model de abordare a oricărui text narativ, din punct de vedere stilistic, plecând de la analiza discursului repetat și implicit, conform lui Coșeriu, a speciilor acestuia: unitățile frazeologice (expresii, proverbe, locuțiunile fixe, formulele de comparație etc.) și citatul, reluat în opera literară ca intertext. Sunt oferite aici două exemple de sinonimie frazeologică întâlnită în proza scurtă a lui Fănuș Neagu: sinonimia frazeologică distanțată și cea juxtapusă, iar apoi câteva exemple de modificări formale ale discursului repetat: suprimarea, adăugarea, substituirea, permutarea, din care cele mai frecvente sunt adăugarea și substituirea.[3] Studiul este în mare parte alcătuit din idei teoretice și poate fi considerat un reper în cercetarea discursului repetat și a expresivității acestuia în opera unui scriitor. Asemănat cu marii povestitori, Creangă și Sadoveanu, Fănuș Neagu utilizează des discursul repetat, unitățile frazeologice sunt foarte întâlnite în întreaga sa operă literară, personajele sale au darul zicerii,

[1] Cristinel Munteanu, *Limba scrierilor lui Fănuș Neagu – contribuții stilistice*, Excelsior, nr. 9, Brăila, 2005, p.10-11.
[2] A se vedea și Cristinel Munteanu, *Frazeologie românească. Formare și funcționare*, Iași, Editura Institutul European, 2013.
[3] Cele patru „figuri de construcție", conform lui Stelian Dumistrăcel, sunt ceea ce Quintilian numea în *Arta oratorică*, solecisme: *detractio* (suprimarea), *adiection* (adăugarea), *immutatio* (substituirea) și *transmutatio* (permutarea). Le găsim și în studiul lui Cristinel Munteanu, explicate prin dictoane latinești: „1. suprimarea – apare, de pildă, atunci când, în diverse contexte, e destul să se spună doar *verba volant* sau, după caz, numai *scripta manet*, suprimându-se la stânga sau la dreapta dictonul *verba volant, scripta manet*; 2. adăugarea – *homo homini lupus* (*est*) a devenit în evul mediu *homo homini lupus*, *femina feminae lupior*, *clericus clerico lupissimus*; 3. substituirea – formula lui Plaut, *homo homini lupus est*, se schimbă la diverși clasici în *homo homini deus est* (Caecilius) sau *homo res sacra homini* (Seneca); 4. permutarea – *ubi bene, ibi patria* a fost inversată de naționaliști: *ubi patria, ibi bene*." *Ibidem*, p. 10.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

al spunerii, au harul vorbirii, așa cum îl avea și creatorul lor. De asemenea, „jocul de-a cuvintele" l-a preocupat întotdeauna pe scriitor, implicit crearea unor imagini rare. În mâna lui, cum a sesizat Eugen Simion, „orice devine simbol, lucrurile cele mai îndepărtate se unesc într-o metaforă nouă, dezechilibrantă".[4]

Caractere introductive

Prologul romanului pare desprins dintr-un basm, și evident că locul ales e Balta Brăilei. Doar aici se petrec minunile, doar aici cititorului îi este indusă starea de vis și armonie. Animalele comunică în limbaj uman și povestesc întâmplări din altă lume, povestiri orientale ca cele din *O mie și una de nopți*. Măiestria cu care autorul combină totalitatea imaginilor, în așa fel încât rezultatul să fie perfect, este absolut uluitoare. Lectorul este nevoit să semneze de la început pactul, altfel nu va înțelege țesătura. Scrierile lui Fănuș Neagu trebuie citite nu doar pentru a fi urmărite câteva povești de viață, nu pentru a urmări destine, chiar dacă se poate foarte ușor face acest lucru, ci trebuie contemplate ca opere de artă, cu îmbinări extravagante de cuvinte folosite adesea de personaje savuroase. Bogăția stilistică oferă calitatea pe care orice cititor trebuie să o identifice spre înțelegerea întregii lumi romanești. Nu se poate face abstracție de paginile frumos împodobite, de toată „poezia prozei" autorului grădiștean. Scriitorul are un stil al său, un stil individual, și acest lucru este observat de cititorii fideli operei sale. Este destul de dificil să se stabilească metoda, mijloacele, modelele, modalitățile prin care Fănuș Neagu a creat lumii și personaje, a creat imagini nemaiîntâlnite în literatura noastră. Jocul de-a cuvintele este un exercițiu simplu pentru el. Nu există un singur enunț în care să nu fie observat suflul și răsuflul minții creatoare. În ceea ce privește stilul unui scriitor, Tudor Vianu[5] este de părere că fiecare individ e influențat, mai mult sau mai puțin, de epoca în care trăiește, de predecesorii săi, de operele citite, de orientarea politică etc., dezvoltându-i-se un stil aparte, observat în totalitatea scrierilor sale. Stilul fiind pe rând *tranzitiv* și *reflexiv*, individul comunicând și în același timp comunicându-se pe sine. Imaginile create de el sunt, așadar, atât suma influențelor dobândite de-a lungul formării sale ca om, dar și reflexul vieții sale interioare. „În limbaj se reflectă omul care îl produce și prin limbaj sunt atinși toți oamenii care îl cunosc. (...) Cine vorbește o face pentru a-și împărtăși gândurile, sentimentele și reprezentările, dorințele sau hotărârile, doar că în același timp comunicările sale năzuiesc să atingă o sferă anumită a semenilor care întrebuințează același sistem de simboluri lingvistice. Cine vorbește *comunică* și *se comunică*. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social."[6]

Astfel, personajele fănușiene, despre alcătuirea cărora vom vorbi pe parcursul acestui studiu, adoptă în mod evident stilul creatorului lor întâlnit în majoritatea textelor de mai înainte sau de mai târziu. Fie că vorbim despre personaje care provin din mediul rural, din câmpia

[4] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. III, București - Chișinău, Editura David – Litera, 1998, p. 304.
[5] Tudor Vianu, *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, în *Arta prozatorilor români*, București, Editura Științifică, 1995.
[6] Radu Drăgulescu, *Stilistică generală și funcțională*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga", 2000, p. 47-48.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Brăilei, de pe malul Dunării, din „stuhăria" bălților, ori că aducem în discuție șefi de stat și membri ai familiei regale, în romanul *Amantul Marii Doamne Dracula* personajele poartă însemnele limbajului creatorului lor. Iată cum vorbesc și care este părerea despre oameni a unor animale din prologul cărții, măgărița Ceampaula și iapa Voichița: „Oamenii sunt nebuni, o iau razna cu imaginația, mai cu seamă ăia din fagurii munților. Oamenii sunt periculoși, mint, omoară, cerșesc, pârăsc. Oamenii se nasc ca să înceapă la nesfârșit războaie și să le piardă. – Cine le câștigă? – Cuvintele câștig și pierdere sunt lunecoase în mintea oamenilor. La ei nimic nu-i sigur. Nu-s ca noi. Voi aveți iarba, noi scaieții. Oamenii sunt frumoși numai când dorm."[7] (p.6). În schimb caii sunt mereu în căutare de frumos, de aceea aleargă și de aceea străbat meleaguri îndepărtate.

În proza lui Fănuș Neagu calul este nelipsit, iar în acest roman este tocmai personajul care ne introduce în lumea cărții. Caii sunt descriși prin intermediul iepei Voichița care afirmă că: „Noi, caii, făcuți să trăim bucuria galopului, știm că orizonturile sunt elastice. Cineva fură și ascunde fundul zării, schimbându-l mereu în nemărginire. În îndepărtări gâlgâie fericirea și nimic nu te amețește mai mult decât un galop prin nebunia furtunii, către făclia Speranței." (p.6). Când vorbește despre moarte, iapa Voichița știe că atunci când mori, trebuie „să mori cu ochii întorși spre depărtările necuprinse, în amurg, când cupele macilor fierb, când ard în aer boabe de cânepă sălbatică și se sfârâie din călcâie spiridușii." (p.6). Predominante în vorbirea personajelor sunt metaforele și epitetele, mai ales cele personificatoare. Autorul putea foarte bine să plaseze în vorbirea personajului o propoziție simplă: Vreau să mor vara, când apune soarele în câmpie. Dar alege să creeze imagini fabuloase și să nu se rezume doar la descrieri „vizuale", concrete, așa cum fac realiștii. Cele două necuvântătoare poartă o discuție de-a dreptul filozofică despre existență, în timpul în care ascultă „iarba și copacii" cum „se trudesc să crească" într-un ținut frumos din marea Baltă a Brăilei unde „timpul își pierde realitatea, devine Netrecere" (p.5). Fănuș Neagu insuflă viață chiar și celor mai nesemnificative obiecte sau simplelor sentimente. Astfel, măgărița Ceampaula nu are pasul lent, ci îl are „în cadența oilor, a ciobanilor, a sfinților." (p.7), pe când sub copitele cailor „drumul se schimbă-n săgeata seducției".

Tot în prologul romanului, iapa Voichița, „murmura pentru sine" un poem al corespondențelor: „Căldura umbrei se numește rană./Despărțire și moarte./ Frigul pământului se numește Lună,/ Ropotul tăcerii, Iubire, / Singurătatea – Luceafăr./ Sângele tău, mierea nefericirii din candelă,/ Premeditează fuga./ În zadar te-ascunzi, te voi ajunge,/ Am pornit-o prin deșertul inimii,/ Însoțită de delfinii nisipului./ Tropote... tropote... galopul meu viu./ Noapte, primenește-ți Lumina!" (p.10) Conform *Dicționarului de simboluri*[8] există o credință general valabilă pentru toate popoarele potrivit căreia calul „țâșnește, galopând ca sângele în vine, din bezna adâncurilor htoniene, fie din măruntaiele pământului, fie din adâncurile mării." Purtătorul misterului, simbolizând atât viața, cât și moartea, calul este legat în aceeași măsură

[7] Citatele din romanul discutat sunt preluate din ediția: Fănuș Neagu, *Amantul Marii Doamne Dracula*, București, Editura Semne, 2001. Vom marca după fiecare citat indicat numărul paginii.
[8] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iași, Editura Polirom, 2009, p.171-180.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

de foc și de apă, dar mai ales de om, fiind înțeles în legătură cu marile figuri lunare, asociat prin analogie cu glia – mamă, cu luna în mod special, cu apele, sexualitatea, visul, divinația, cu vegetația și cu perpetua reînnoire a naturii. În folclorul și literatura noastră calul, animal totemic al poporului român, a fost adesea utilizat ca simbol pentru viață, moarte, dragoste, trecerea timpului etc. O analiză a acestui termen este realizată de Radu Drăgulescu într-o carte dedicată operei coșbuciene.[9]

Este mai mult decât evident că nu au fost alese la întâmplare cele două personaje cărora li s-a atribuit rolul introductiv. Prin dialogul lor naratorul creează semne care funcționează în diferitele relații ce construiesc limbajul textului literar. Din punct de vedere lingvistic, conform teoriei lui E. Coșeriu, semnul funcționează „în raport cu alte semne", „în relație cu micro-sisteme de semne", „în relație cu sisteme întregi de semne", „în relație cu alte texte (interculturalitate)", „cu lucrurile însăși (sunet, grafie)" și „în relație cu ale noastre cunoștințe pe care le avem despre lucruri".[10]

Frazeologie și argou

Din punct de vedere al discursului repetat, în acest roman există foarte multe situații în care vorbitorii, personajele, utilizează expresiile și locuțiunile existente în limbă, ori autorul inventează un fel de sinonime, încărcate de epitete și comparații, discursul repetat fiind o altă formă de caracterizare a acelui personaj și de stabilire a expresivității limbajului utilizat de scriitor. Un studiu interesant în care sunt prezentate direcțiile de cercetare a discursului repetat este cartea Siminei Terian[11] dedicată textemelor românești, cu aplicație pe texte literare românești, printre care romanul lui Mihail Sadoveanu, *Creanga de aur*.

Augusta este considerată „o femeie trecută" care „întrupează tot ce poate fi mai abject, mai abominabil, de la răutate bestială la vulgaritate extremă. Ieșită din țigănime, Marea Doamnă Dracula e o tirană arogantă, care tratează oamenii ca pe niște otrepe, le vorbește trivial, neevitând vorbele și expresiile nerușinate și înjurând ca la ușa cortului."[12] Mama ei, Die Goia, este cel mai vulgar personaj feminin din opera autorului. Atunci când comunică, cele două, mai ales în timpul în care poartă un dialog una cu cealaltă, femeile, mamă și fiică, folosesc un vocabular de mahala, cu expresii țigănești și înjurături: „*so ma cherez?*", „*dapo che muia*", „*dapo andro ioca*", *dapo andro nac*", „*dapo andro bul*", „*haz mo vrejos*", „*jaz carel*" etc. Tendința de a explica o expresie o are mai ales Marea Doamnă Dracula atunci când vorbește cu personaje pe care le consideră mai puțin dotate intelectual. De exemplu, cu medicul personal, Dulamă, folosește franțuzisme pentru a râde de el: „Dragă Dulamă ... *on aura tout vu*" („am

[9] Radu Drăgulescu, *Limbaj și poezie în opera lui George Coșbuc*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga", 2004, p.202-210.
[10] Radu Drăgulescu, *Lingvistică generală*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga", 2015, p. 244.
[11] Simina-Maria Terian, *Textemele românești. O abordare din perspectiva lingvisticii integrale*, Iași, Editura Institutul European, 2015.
[12] Dumitru Micu în *Dicționarul literaturii române*, M-Z, Academia Română, coord. Eugen Simion, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2012, p. 129.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

trăit s-o văd și p-asta" – traducerea autorului) sau tot felul de expresii franțuzești: „*le crime fait la honte et non la pauvreté*" (trad. autor, „crima e rușinoasă, nu sărăcia"), „*Entre l`écorce et le bois, il ne faut mettre le doig* (trad. autor, „nu face să-ți vâri degetul sub scoarța copacului"), „*De fil`a â aiguille*" (trad. autor, „din aproape în aproape"). Medicul, mergând și el pe aceeași linie, combină cuvintele românești cu cele franțuzești: „sunt pierdut *pour tout de bon* (trad. definitiv), dar ferește-te să leșini, *advienne que pourra*" (trad. orice s-ar întâmpla), „O căsuță rustică (...), Francezii îi spun *pied-â-terre*" (trad. autor, locuință provizorie).

Bob Orlando, și el, în prezența Marii Doamne Dracula include în vocabularul său cuvinte din alte limbi: „*Ite missa est*" (limba latină, trad. autor, „slujba s-a terminat"), în schimb în vorbirea cu Valdi Munteanu folosește cuvinte nemțești. Dacă vorbirea este înțesată de tot felul de locuțiuni, expresii desuete, obscenități, imprecații și cuvinte vulgare, scrisul Augustei este de-a dreptul încărcat de greșeli gramaticale, dezacorduri, greșeli de ortografie și de punctuație, abateri de la normă. În scrisorile către Bob Orlando scrie foarte sincer, ca într-un jurnal, povestindu-i lucruri banale: de exemplu cum fiul ei, Nicola, a urinat în pilaful cu scoici de la masa unor miniștri, și cum ascultă soțul ei aplauze electronice atunci când repetă discursuri etc.

Limbajul vulgar al autointitulatei Augusta, soția numitului Basileu, este încărcat de expresii și locuțiuni: „traiul bun cere osândă", „ura lui n-are dinți în gură", „întinde vorba", „te ia mama dracului", „află că mă doare drept în moțu curcanului că nu mă iubește țara", „toți stau smirnă și-mi ling tălpile", „auru, ca dracu, nu face umbră, da face și desface toate jocurile", forme ale discursului repetat, ca de exemplu sinonimia frazeologică: „Dulamă, or ești prost făcut grămadă, or mă crezi pe mine făcută cu deștu în ziua de vineri" (p.25). Cazuri de sinonimie frazeologică există pe tot cuprinsul romanului, în vorbirea personajelor, a naratorului și mai mult. Din acest punct de vedere limbajul Diei Goia este poate unul dintre cele mai expresive din text, bătrâna pare desprinsă dintr-un roman balzacian. Prin vorbirea ei cititorul își dă seama cu ce fel de caracter are de-a face.

Complet detașată de lumea bună, apropiata mahalagioaicelor de altădată, prietenă cu lăutarii și ghicitoarele, Die Goia înjură, jicnește, ispitește, minte și flatează, adresând cuvinte măgulitoare Marii Doamne spre a beneficia de tot felul de avantaje pentru fiul ei și pentru bunăstarea proprie. Tot Die Goia este personajul care folosește cel mai des cuvinte și expresii argotice. Despre dușmani spune: „Să facă căței pă inimă neam de neamu dușmanilor", „cum dă molima cu cufureala-n dușmani", „dușmanii, cu dârâhoaia de câini atârnând de inima și ficații lor", despre bătrânețe: „lumina nu se mai pișă verde pe frunzele mele" (p. 48), despre fiica ei, atunci când nu-i face pe plac: „fă, găuazăngură (...) să te ia dracu, să te bea cu apă ne-nceută" (p.49), „ - Spui adevăru sau mă duci cu muia? Că te știu io bine, nici dracu nu te-ntrece la frecat țiparu. De câte ori mi-ai tras clapa." (p. 49), prietenului, Iuda Șoimu, i se adresează cu imprecații și înjurături: „te-a zămislit mă-ta pă gunoaie", „șoim pă gunoaie", „cădea-ți-ar bujiile în gamela cu fasole", „scoți boarfele de pă tine și faci mișcări din buric", „ești dracu gol, Iscarioteanule", toate sunt spuse pentru a-și arăta simpatia. La fel vorbește și cu prietena ei, ghicitoarea Fanșeta,

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

în casa căreia vorbele și cântecele tăiau orice urmă de pudoare și bun simț. Andrei Grigor[13] este de părere că prin vorbirea Diei Goia, prin alcătuirea caricaturii acestui personaj, se observă și mai bine talentul portretistic al prozatorului. Fănuș Neagu reușește să creeze adevărate apariții prin intermediul limbajului, fără să mai vorbim aici de imaginile create, care sunt de-a dreptul uluitoare din punct de vedere stilistic.

Cu toate acestea, nu se poate vorbi despre un stil argotic aici, autorul nu folosește într-un mod atât de evident argoul în vocabularul acestui personaj pentru a scoate în evidență expresivitatea textului, ci pentru a defini trăsăturile caracterului său, a individului. Vorbirea Diei Goia, ca vorbirea celorlalte personaje, este, fără doar și poate, o concretizare a cunoștințelor și aptitudinilor cu care acestea folosesc diferite semne, într-un grad mai mare sau mai mic. Nu se poate compara vorbirea Marii Doamne cu ce a mamei sale, pentru că nu se poate compara nici felul lor de a fi. Fiecare personaj denumește lucrurile lumii lor prin semne.

Cercetătorul de la Iași, Ioan Milică, menționează în cartea sa, *Expresivitatea argoului*, că în utilizarea oricărui limbaj pot să fie identificate fapte de stil doar în cazul în care variabilitatea și adecvarea impun valori expresive ale semnelor limbii, prin transformare, ierarhizare și relaționare. Acesta este de părere că „sub aspectul organizării și specializării semnelor limbii, argoul este, mai degrabă, un limbaj decât un stil."[14] Pentru a se constitui un stil argotic ar trebui ca la un nivel colectiv, „organizarea semnificațiilor să fie caracterizată de absolutizarea potențialului expresiv al semnelor"[15], însă nu există niciun grup de vorbitori, personaje în acest caz, care să utilizeze în mod constant doar argoul, fără a mai întrebuința alte varietăți ale limbii. Deci nu puteam vorbi despre argoul ca stil, ci ca limbaj, iar în acest roman, argoul este un limbaj întrebuințat de unele personaje în diferite situații familiare. Din punct de vedere al expresivității este evident faptul că autorul întrebuințează argoul în vorbirea personajelor pentru a evidenția lipsa de respect, minoritatea din care fac parte, statutul social anterior, lipsa de educație, evidențiind și contrastul dintre ceea ce sunt și ceea ce vor să pară aceste personaje în unele situații.

Deosebindu-se net de cele două femei, personajul principal al romanului *Amantul Marii Doamne Dracula*, locotenentul Bob Orlando, adoptă un vocabular cult, curat, clar, concis. Atunci când este descris, naratorul folosește imagini artistice de o expresivitate aparte. Iată de pildă imaginea locotenentului în trenul spre Brăila: „De cum urcase în tren, Bob intrase parcă într-un alt timp, mai lent, mai calm, mai plutitor. Vorbea cu el însuși, cu Dumnezeu și cu-n pui de diavol. Era o dimineață curată." (p.70), „fericirea Bărăganului" care umple cu boabele nimicului drumul, „pădurile cu sonorități emotive, inspiratele fântâni cu cumpănă", timpul care construiește și distruge, misterele „sfinte" ale câmpiei, „puțină nemurire" și „extazuri ieftine", „toate cântau în inima lui Bob." (p.71) Chiar dacă pare o fire sensibilă, Bob Orlando, mereu iubind femeia, tachinează și își manifestă adorația pentru Marea Doamnă, fiind mereu cu gândul la Izabel Căpitănița. Caracterul său este foarte bine redat de limbajul folosit de narator în

[13] Andrei Grigor, *Fănuș Neagu - monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Editura Aula, 2001, p.50.
[14] Ioan Milică, *Expresivitatea argoului*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza", 2009, p. 32.
[15] *Ibidem*, p. 33.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

descrierea sa, dar și de propriul limbaj. Bob Orlando gândește și vorbește în moduri diferite, doar față de prietenul său Valdi Munteanu este întocmai. Recunoaște că a devenit amantul bătrânei Prime Doamne și a acceptat o grămadă de compromisuri pentru că a crezut că așa va înainta în funcție. Atunci când o întâlnește pentru prima dată pe tânăra profesoară de franceză, pe creasta muntelui Craiul Mic, Bob Orlando trăiește cele mai frumoase momente din viața sa, redate foarte expresiv de narator: „Învățase repede și plin de bucurie că în amurg munții își deschid rănile, pădurile adună tăcerea în grămezi, misterele se adună în ferecături de aur, iar în străveziul dimineții, toate piscurile vindecate de noapte și de primejdii, se rup vesele din mierea somnului, dezleagă miresmele florilor și-ale fânului și dau știre lumii, prin mii și mii de glasuri, că-și poate rezema credința pe umerii și severitatea lor solemnă." (p.83), aici fiind locul în care bărbatul întâlnește „cei mai frumoși ochi albaștri" purtați de „niște picioare pârguite și lungi, tocmai bune pentru zdrobit struguri în jgheab la Hanul păpădiilor". Scriindu-i Augustei, era foarte protocolar, dar atunci când Valdi Munteanu, prietenul său, îi scrie, Bob îi sugerează să amintească niște cuvinte care duc cu gândul la aur și pietre prețioase, pentru că Primei Doamne îi plac enorm aceste obiecte. Bob este un fel de Ion al lui Rebreanu, năzuind mereu între iubire și interese, între femei frumoase și tinere ca Izabel Căpitănița și Marea Doamnă, o femeie trecută.

Izabel este descrisă de multe ori în acest roman, iar frumusețea ei e redată de narator chiar și prin intermediul imaginilor olfactive: „Gura-i largă, cu buzele emoționant de visătoare, nasul obraznic, ochii albaștri, privirea voalată, toate pluteau într-un zâmbet mirat. Întreaga ei făptură mirosea intens a mere Napoleon, a portocale amare, parcă și a lăcrămioare" (p.102), „Mirosea amețitor a levănțică, trifoi de apă, laptele câinelui" (p.105). Limbajul ei este feminin, predominând în vorbirea sa epitetele și comparațiile. Tot prin intermediul imaginilor olfactive este descris și tatăl lui Bob Orlando: „Alecu Matei Orlando, șaișapte de ani, înalt, supt, cu ochi negri, un negru stins, cenușiu, umbriți de sprâncene uriașe (...) cu barba tunsă scurt, mirosea a pește afumat și, vijelios, a rachiu de strugure." (p.136) În schimb, alte personaje sunt privite cu ironie de către autor, evidențiindu-se contrastul între *a fi* și *a părea*, ironie pe care o transmit și ele: Nicu Putna recită versuri de Nichita Stănescu atunci când aduce intelectualii cu trenul în Brăila să ude porumbul de pe câmp cu apă din căni, invitându-i pe „tovarăși" „să-i dea labe peste bot ticălosului de vânt purtător de secetă" (p.100) și o înjură pe profesoara Paloma Gheorghiu pentru că e femeie de moravuri ușoare, însă și el e considerat „tembel", iar oamenii îl descriu în batjocură: „nas turtit, bărbia ca botul de cizmă nouă" etc. Mihnea Vrânceanu îi face declarații de dragoste Silviei Curpeni în limba rusă: „Ia vinovat za to șto tebia liubliu" (trad. autor, „sunt vinovat că te iubesc") și generalul Niculescu Uleia, fratele Marii Doamne, ține un discurs plin de nonsens despre cei „cu inima în dreapta". În tot acest timp, Alecu Matei Orlando îi înjură pe preoți (cu gândul la Gârlici), fiind de părere că: „Dumnezeu cu copiii, dracul cu popii." (p.138) Prințesa Mazuca îi oferă moștenire Silvie Curpeni casa, pentru că Silvia va organiza o expoziției, după moartea „dictatorului", în care va prezenta tabloul alcătuit din imaginea soților Dracula înconjurată de alte imagini cu diferite forme de anusuri.

Un contrast de acest fel este observat și în vorbirea personajului din rolul principal, Bob Orlando, cel care la început trăiește pe picior mare datorită relației cu soția șefului de stat.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Autorul hotărăște să-i acorde lui ultimele replici din roman, poate în mod special pentru a-i evidenția adevărata față. Bineînțeles că în adâncul sufletului său, Bob Orlando regreta moartea Marii Doamne Dracula, dar era fericit pentru că viața lui căpăta un alt sens. La masa finală, când niște oameni ai străzii au dat iama prin restaurantul în care se aflau cei care aveau de gând să pună la cale viitorul țării, nu ezită să afirme, auzit de alții: „Gând în gând cu bucurie, spuse Bob Orlando, grețoasă duhoare au lăsat în urmă jerpeliturile alea." (p. 324) Finalul romanului este de o expresivitate extraordinară, Marea Doamnă Dracula și soțul ei sunt prezentați sub forma unor spirite care nu vor pieri mult timp din mintea oamenilor, „ieșiți din necuprinsul ninsorii", „se apropiau pe toate drumurile și intrau în străzile Bucureștilor, scuturând din mers Timpul de pe umerii găuriți de gloanțe, carnea de pe oasele sfărâmate, oasele de pe cuvinte." Cei doi „nu veneau din moarte" pentru că nu au murit faptele lor, legăturile lor create, imaginile lor, ideile etc., „veneau din toropeala blestemelor" și în mersul lor „băuseră sânge" și „dădeau sângele lor să fie băut." Bob Orlando vorbește acum cu tânăra lui țară, adresându-i următoarele cuvinte: „ – Domnișoară Românie", „ce gât lung și ce sânge gustos ai!"

Personajele lui Fănuș Neagu, în general, indiferent dacă vorbim de acest roman sau de alte texte literare, se înscriu într-o variantă socială a limbajului. Varianta socială, sau „sociolectul este graiul unei colectivități reunite pe baza unor criterii sociale, nongeografice (domeniu de activitate, vârstă, sex, straturi și clase sociale între care se stabilesc relații determinate de o serie de interese comune, grupări politice, religioase, relații de familie etc.), ceea ce duce, în ultimă instanță, la formarea unui număr relativ ridicat de particularități specifice fiecăreia dintre aceste variante sociale ale limbii."[16] În funcție de ocupația indivizilor, straturile sociale se pot diversifica. Argoul și jargonul, prezente în vorbirea personajelor fănușiene în acest roman, sunt variante sociale ale limbii comune, subdiviziuni ale sociolectului. La polul celălalt se află idiolectul care se referă la vorbirea asociată fiecărui individ. Prozatorul a folosit abaterile de la normă, distorsiunile în comunicarea personajelor sale, pentru a crea un efect artistic. Evident că argoul folosit în cea mai mare măsură de personajul sus amintit, Die Goia, are rolul de a crea un efect de umor, de a evidenția lipsa de educație a bătrânei, contrastul dintre statutul ei social și prejudecățile simple, ideile puerile, comportamentul vulgar. Funcția principală a abaterilor din comunicarea personajelor este cea de caracterizare,[17] însă doza de originalitate a autorului este extrasă din suma acestor imagini. Așa cum am citat mai sus, spusele lui Tudor Vianu sunt de mare efect și general valabile, individul comunică și se comunică pe sine în tot acest timp. Personajele lui Fănuș Neagu spun atât de multe despre ele, dar spun tot atât de multe despre stilul inconfundabil al creatorului lor.

[16] Radu Drăgulescu, *Introducere în dialectologia românească*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga", 2013, p. 45.
[17] Alexandra Ciocîrlan, Radu Drăgulescu, *Distorsionări ale comunicării. Cercetări de psiholingvistică*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2013 (Autorii dedică un capitol din lucrarea lor comunicării literare: *Aspectul artistic al distorsionărilor în comunicare. Literatură și comunicare*, p.163-197).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

BIBLIOGRAPHY:

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iași, Editura Polirom, 2009.

Ciocîrlan, Alexandra, Drăgulescu, Radu, *Distorsionări ale comunicării. Cercetări de psiholingvistică*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2013.

Drăgulescu, Radu, *Introducere în dialectologia românească*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga”, 2013.

Drăgulescu, Radu, *Limbaj și poezie în opera lui George Coșbuc*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga”, 2004.

Drăgulescu, Radu, *Lingvistică generală*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga”, 2015.

Drăgulescu, Radu, *Stilistică generală și funcțională*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga”, 2000.

Grigor, Andrei, *Fănuș Neagu - monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Editura Aula, 2001.

Milică, Ioan, *Expresivitatea argoului*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2009.

Munteanu, Cristinel, *Limba scrierilor lui Fănuș Neagu – contribuții stilistice*, Excelsior, nr. 9, Brăila, 2005.

Munteanu, Cristinel, *Frazeologie românească. Formare și funcționare*, Iași, Editura Institutul European, 2013.

Neagu, Fănuș, *Amantul Marii Doamne Dracula*, București, Editura Semne, 2001.

Simion, Eugen, coord., *Dicționarul literaturii române*, M-Z, Academia Română, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2012.

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. III, București - Chișinău, Editura David – Litera, 1998.

Terian, Simina-Maria, *Textemele românești. O abordare din perspectiva lingvisticii integrale*, Iași, Editura Institutul European, 2015.

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, București, Editura Științifică, 1995.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

UNVEILING BAKHTINIAN POLYPHONY IN PHILIP ROTH'S *PORTNOY'S COMPLAINT*

Cristina Georgiana Voicu
PhD, Post PhD Fellow, SOP HRD/159/1.5/S/133675 Project, Romanian Academy, Iaşi and Majid Shirvani, MA, Lorestan University, Khorramabad, Iran

Abstract: The purpose of this article is to tacklepolyphonyin regards to psychoanalysis and meta-fictional discourse on Roth's cultural mobility and his *polyphonic*Jewish *critique. Due to his Bakhtinian approach, Roth fortifies the voices and deeds long held in suppression each of which acts as an audacious indictment to debunk the ferocity of repressive forces as well to*unveil*the Semitic discourse of Jewish consciousness. The authors employ a multi-method and interdisciplinary research comprising: a) a qualitative text analysis using contrapuntal techniques on Bakhtinian concept of polyphony introduced under dialogism and applied to Roth's work, b) an in-depth and typical case sampling of textbooks in literary criticism theory and discourse analysis as well as some e-articles focused on Portnoy's Complaint novel polyphonic analysis. As a political satire of the postwar Jewish fluid and embargoed identity within the American society, the findings of this research contribute to aBakhtin-typepolyphonyby giving weight to other-voicedness and registering Jewish consciousness by dint of Roth's iconoclastic self. The more the ego is hindered by its initial cultural conflicts (fixations), the higher is the chance to indulge itself to these forces. All these psychological dilemmas finally become masochistic at the level of sadism unconsciousness, causing moral 'pains' in an attempt to voice a series of emotional wounds suggesting that the organizational circumstances of Portnoy's complaint are related to mental health disorders. This study combines Roth's polyphonic design of psychopathology with philosophical questions raising important issues like obsessive-compulsive disorders to ensure a psychoanalytically-oriented and cultural approach that justifies the extremely symptomatic ambiguities underlining the constantly contradictory behavior of complaining. The conclusion of this article is that within the present polyphonic novel the Bakhtinian paradigm* is applied *as an avatar of Jewishness within the American postmodern deconstructive identity (rapacious capitalism, religious fanaticism, and canonical legal system).*

*Keywords**: psychoanalysis; subconscious self; Bakhtin; other-voicedness; deconstructive identity*

1. INTRODUCTION

1.1.Conceptual background

Roth's most surprising, enigmatic and notorious novel *Portnoy's Complaint* renders

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

itself to a Bakhtinian approach by the concept of polyphony[1]. The novel introduces a multitude of chaotic events happening to real as well as to fictional characters. His dialogical, digressive and episodic narrative is a queer hybrid of obsessive sexual fantasies such as neurosis[2], reality and imagination in the lives of his representative Americans. It defies laws of causality, avoids a linear plot and defeats all attempts at comprehending it.Roth's hero tries to drown his emotions into the licentiousness of a Jewish-American scathing satire.

It is in his study of Dostoevsky that Bakhtin outlines and exhibits the idea of polyphony[3]. Firstly, this concept assigns a special position of the author within the text written by him. Secondly, in contrast to the monologic novel, the author of polyphonic fiction yields an exceptional self-determination to his characters who are capable of reaching the author on the same level. By giving up all this authorial excess, the polyphonic author refuses to 'finish' his characters who are not absolute objects ('it') but independent subjects (individuals). In this case, the author's position, authority, and voice become relative within the text.

By empowering his characters with this remarkable autonomy, Roth's voice becomes just another voice in the text among the consonant and dissonant polyphonic voices of his characters. As a consequence, the protagonist in *Portnoy's Complaint* turns into a subject capable of standing alongside the author, arguing with him through dialogue. Furthermore, acknowledging thenovelas an independent aesthetic object,immersed into a sea of controversy over hispolyphonic narrative, Roth combines the polyphonic design (Freudian obsession, merging monologues, self-loathing, homelessness and endless search of love or home or even his own self) with a plot-structure of a psychological novel for the purpose of posing philosophical questions and raising important issues such as those seen from Portnoy's obsessive-compulsivepoint of view. In this development of polyphony and adventure-plot, Roth is able to criticize the established notions like Jewish identity and consciousness. In all these respects, *Portnoy's Complaint* proves to be a polyphonic novel[4]par excellence on the lines of Dostoevskian fiction. Through polyphony, Roth highlights the limited, one-sided nature of all official American discourse and authoritarian ideas. He can perform this by focusing his intentions firstly by means of satire and secondly by the doubly-oriented discourse or what is now known as Free Indirect Discourse. Such indirect, or'quoted' discourse, typical to *Portnoy's Complaint*, serves two speakers and expresses two intentions: the protagonist's speaking direct intention and the author's refracted intention.

The present study emphasizes the need to refrain from laying an unchanged monologic

[1]See Robinson, A., 2011. In Theory Bakhtin: Dialogism, Polyphony and Heteroglossia. *Ceasefire Magazine* [online]. Available from *https://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-bakhtin-1/*[Accessed 16 June 2016].

[2]Alexander Portnoy embodies 'the quintessential construction of Jew-as-neurotic' (Steed 2005), projected by the discipline and obedience imposed by his strict family, in exposing his painful life experience, this being the origin of the rising displeasure that gradually shapes Portnoy's behaviour.

[3] Polyphony is a musical term signifying the simultaneous existence of mixed voices in which the stress falls on the quality of each voice rather than the full harmony/polyphony.

[4]Polyphony is defined as 'many-voiced', incorporating several narrative styles, references, and assumptions within the text.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

pattern on Roth's fiction. All these aspects of his fiction are brought out by a Bakhtinian approach[5]. Roth's present novel shows that the ambiguities inherent to the text were creating difficulties[6]in interpretation even for the text's author. There are enough contextual and textual marks to ensure a psychoanalytically-oriented approach that justifies these ambiguities. As such, analyzing *Portnoy's Complaint* requires adaptability in any framework used. Consequently, the following psychosexual dynamic is rather linked with the novel's argument of social identity or social potency (i.e. Portnoy's erotics of racial transgression). Furthermore, this case-study also comes in defending Roth on the charge that Portnoy's desire (limitlessness) finally becomes masochistic at the level of sadism unconsciousness, causing him moral 'pains' in an attempt to voice a series of emotional wounds[7].

The Bakhtinian reading of *Portnoy's Complaint* proves that the presentation of the subconscious self, the ambivalent images and the genuine polyphony of voices in this novel disprove charges of obsession often raised by Roth's critics.Thus, through analyzing the dynamics of generational conflict, the images in *Portnoy's Complaint* unveil the dual, ambivalent nature of all the bodily/sexual imagesthat label the novel as polyphonic and which leads to a moral conflict in the protagonist, while in a later phase this conflict arises from within the protagonist himself giving rise to a histrionic personality disorder according to DSM-IV-TR diagnostic criteria[8]. Starting with a debauchery of sexually arousing representations, Philip Roth suddenly switches to asophisticated performance of voices in an attempt of his hero to find the rightnarrative voice[9]. In *Portnoy's Complaint*the polyphony of voices and the resulting double-voiced prove beyond any doubt Roth's manifesto that reality is stranger than fiction. This Bakhtinian approach, besides unveiling elements of his fiction and techniques of presentation previously hidden, acquits Roth of the charges levelled by his critics up so far.

1.2. Contextual framework

Despite the fact that Philip Roth could not have had access to Bakhtin's ideas or adapted his works on Bakhtin's polyphony, some of Roth's works precede the publication of Bakhtin's theories in the West. As a result, some charges may be raised against the anachronistic use of critical theories in interpreting literary works created prior to their espousal, however, they are well exculpated in *Encyclopaedia of Aesthetics*: 'Artists of anytime might see and record the effects of the psychological processes and social forces analyzed by Marxism, psychoanalysis,

[5] This does not mean that a Bakhtinian analysis excludes other possible critical approaches to Roth. Such an attitude would be against the very spirit of Bakhtin who always appreciated the genuine open-endedness and other-voicedness.

[6]These anxieties substantiate the distorted and precarious position of the novel.

[7]As a matter of fact, Portnoy's so-called *phallogocentrism* seen as a pleasure exploration is linked with "what we might call 'rights of desire' (…) – with the normative framework of civil rights" (Franco 2009).

[8]Portnoy's psychological dilemma reveals thehistrionic traitsin his personality disorder, i.e. constant attention-seeking, overt sexuality, emotional overreaction, and suggestibility [online].
Available from *http://maretwebproject.com/users/docs/histrionic.pdf*[Accessed 7 July 2016]

[9]We recall here Alexander Portnoy's protracted scream of pain at the end of the novel.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

and feminism, because these processes and forces *predated* their systematic description and categorization' (Kelly 1998). Moreover, Roth acknowledged and often recalled Bakhtin's literary influences on his writing. If the latter had exerted any influence on the former, Roth would certainly have mentioned it. Similarly, Bakhtin's theories (which he had developed out of Rabelais and Dostoevsky) and their validity is confirmed by the fact that they have been used in this research to support Roth's present novel, which belongs to the Jewish-American late 20th century fiction. Such is the impressiveness of Roth's fiction as well as the vision behind Bakhtin's theory. The 'surprisingness' of Roth and the 'unfinalizability' of Bakhtin may perhaps be outlined by Bakhtin's own words:

> "Nothing conclusive has yet taken place in the world, the ultimate word of the world and about the world has not yet been spoken, the world is open and free, everything is still in the future and will always be in the future" (Bakhtin 1984).

Whereas the surprisingness of polyphony discloses the existence of several voices each one speaking for an easily distinguishable individual self-(consciousness), unfinalizability regards the chance that an individual can change and that he is never completed, totally accepted, acquainted, or labelled. Notwithstanding these two concepts – polyphony and unfinalizability – are specific to a group, the interaction between the social and the literary stands for the carnivalesque which merely describes the polyphonic style according to which each individual is strongly outlined while the reader substantiates the critical bi-univocal influence of each character upon the other.

Psychoanalysis often deals with the absence of what is important rather than the intrinsic ways of polyphony more common to intertextual approaches, a polyphony reflected even in the range of approaches that 'intertextuality' comprises, which can make the very act of definition difficult[10].

Depending on a more explicitly psychoanalytic methodology, placing the reader in a quasi-analytical role as the novel attempts to unveil the stories hidden behind the layered, consistent narrative, psychoanalysis is explicitly coded as a mechanism that encourages irresolvable debates in *Portnoy's Complaint*. This psychoanalytic influence encompasses a sense of hidden narratives in Roth's novel that can seem familiar to readers of Freudian or Lacanian clinical analysis of a haunting pathological narcissism[11], as a symptom of psychological disorder thus turning the novel into a narrative of psychotherapy in terms of a social and cultural diagnosis.

2. HYPOTHESES AND METHODS

[10] Psychoanalysis and intertextuality must not be seen here as two competing modes of interpretation.
[11] Moreover, 'pathological narcissism is a psychological disorder, unlike neurosis and hysteria, the narcissist does not want to be the object of Other's desire, or he does not want to convince any other agents. What a pathological narcissist does is to satisfy himself, and in this satisfaction he doesn't care for any other person or any communities or authorities' good. He misuses all the subjects and rules to gratify his own desires.' (Delbandi 2015)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

As aforementioned in the Introduction, polyphony is a substantial aspect to be aware of in order to faithfully explore the Rothian novel. In the following sections, the concept of *polyphony* will be exemplified and the methods to analyse it will be discussed, with regard to its relevance to psychoanalytical and cultural studies. In *Portnoy's Complaint,* Alexander's authoritative speaking voice encompasses various aspects that form his voicedness, polyphony being inextricably bound up with language. In order to conduct a psychoanalytical analysis, a research method is needed. Thus, portraying polyphony and identifying what exactly makes a polyphonic novel special can be an utter topic, as several distinct elements need to be taken into consideration, as well as the sophisticated aspects of the Jewish-American fiction.

Perhaps more than any other of his literary works, Roth's *Portnoy's Complaint* is the most susceptible novel to be psychoanalytically read through a Bakhtinian lens. Alexander Portnoy, the text's central protagonist, experiences drastic repressed aspirations attributed to him either by the members of his family or society. From this kaleidoscopic perspective, he is characterized as a man whose repressed impulses call his conscious mind into action in disguised, queer, and hybrid tones. Correspondingly, the addressee of such calls, here Alexander Portnoy, is committed to run abnormal or even radical actions, the most familiar of which on Alex's behalf, could be his sexual obsessions. In this way, through Portnoy's competing narrative voices, Philip Roth tries to fortify and reverberate those aspirations heretofore interdicted on the side of novel's main character (in literature) and Jews (in reality) in a polyphonic manner.

The first hypothesis proposed in this article suggests that within the process of self-disclosure, Portnoy, both as a son and an adult, is charged with quite abnormal acts to the extent that in some phases of the novel they are committed of deconstructing social, religious, and familial norms. By and large, whatever these acts of desacralization be, they all share one characteristic in common: after being done, a kind of appeasement fall quiets down on Portnoy's consciousness.

If, however, the authors' analysis is accepted as a working general hypothesis then the question that raises the second hypothesis of this article is why the main character of the novel exposes such abysmal behaviours? Undoubtedly, the best answer to this question would be one with a recourse to psychoanalytic schemes posed by Sigmund Freud. However, the aim of this paper is to herald new horizons to the answer by assimilating a Bakhtinian view to the psychoanalytical examinations of the work. What makes Bakhtin's study of language par excellence is that contrary to his predecessors[12], he directs social aspects of language to his linguistic pursuits. To Bakhtin, language is composed of stratified layers or voices each of which is used by different classes of society in their own idiosyncratic manner generating in the novel what could be exhibited as a 'polyphonic' narrative. Bakhtin avers that among the manifold stratifications of language that of the dominant social class gains ascendency over the

[12] Louise Trolle Hjelmslev, Émile Benveniste, Ferdinand de Saussure, and Roman Jakobson are pre-Bakhtinian linguists who examined language in its isolated units – phonemes, morphemes, single words, phrases, figures, and sentences – irrespective of any of its social implications.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

other's.

This article also aims to explore the third hypothesis according to which once the ideology[13] – in a Marxist sense – and language of the ruling class shaped, the subsets must speak through the base settled by the authorities. To actualize its domination and control, the ruling class respectively tries to define and dictate a set of ideologies to the mass. In doing so, officials set standards for example of culture, art, language, literature, etc. This act of establishing regulations paves the way flat for the formation of an agenda that unites each and every political, religious, social, or cultural movement with the dispositions of the ruling class. But as a matter of fact, the association of the dominant class and the social class has been always at stake[14]. With an extrapolation from the past trends, it can be inferred that the controversy between tendencies – centrifugal and centripetal approaches – toward established norms is an inevitable order. In a similar critical tone, it can be argued that among the most important factors behind the persistent norms is a sense of ethnic submission/belonging together with its idea of unconditional national commitment and defending its ideological stances. As a result, Portnoy radically rejects such obligations to the national cause, however his radicalism testifies a personal renunciation of his ethnic legacy bondages: 'But I am something more, they tell me. A Jew. No! No! An *atheist*, I cry. I am nothing where religion is concerned and I will not pretend to be anything that I am not!' (Roth 1969). When this act of establishing regulations comes to language, its usage would be structured and schematic. The framework designed by officials for this social phenomenon determines some dos and don'ts, and users are supposed not to transgress the lines of demarcation drawn for the employment of language.

At this point, it is significant to note that this establishment of centre for language spontaneously means that another becomes decentred, and here it is exactly the place where those opposing tendencies toward norms come into being. For Portnoy, breaking the taboo turns out to become the imposed norms or regulations, which he avoids, but concurrently he does not find a way to live a meaningful existence beyond the culturally determined ideological limits, hence Alex's polyphonic radical actions. However, unlike the others around him who are aware of their own identities and achievements, Roth's protagonist is at least aware of being a caricature of himself, this finally leading to a sense of estrangement. This self-consciousness diminishes Alex's self-tolerance and predisposes him to despair since *society* is more universal than culture. Bondages are not determined solely by culture. There were also political, religious,

[13] It is in fact a kind of 'symbolic capital' of the ruling class that catches hold of control over society; therefore, it would be 'the expression of the relation of the average members of the ruling class to the conditions of domination common to their class.' (Nelson and Grossberg 1988)

[14] In this respect, several critics laid some theoretical contexts on the novel which determined some critical results. Therefore, with regard to the Marxist narrative employed in the novel, there have been a couple of articles focusing on the ethnicity and class such as that of Tenenbaum, D., 2006.Race, Class, andShame in the Fiction of Philip Roth. *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 34-49, for a comprehensive further reading on race and class within *Portnoy's Complaint*. By mastering sexuality, with regard to psycho-analysis, in his article David Brauner sets the novel in a psycho-analytic conceptual framework, which becomes a difficult turn of characters through verbal confusion and schizophrenia.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

and racial bondages alongside with cultural ones[15].

In his critique of the problems of power and language, Edwin Ardener calls the decentralized articulations of language as 'muted'[16]voices which are disenfranchised from an autonomous torturing existence in case of Alexander Portnoy. From this perspective, this muted group must mediate their other-voicedness through the allowable forms defined by the dominant power. To put it differently, all languages are in fact the language of the dominant power and if one aims at speaking, he or she must speak through it. Provided that one speaks obstinately, his or her use of language[17] would be charged with centrifugal linguistic movements and in turn some punitive measures would be directed against this infraction. This statement easily apply to Roth's hero. In *Portnoy's Complaint* this should be regarded as a narrative veil for the main character's plight. Hence, the centripetal forces of language are unremittingly taking a defensive mood against the intransigent endeavours which are inevitably demotic in social life. Authorial forces have been always accoutred with such stifling acts and it is justified on the ground that for the conservation of ideology and protection of integrity, every struggle at any expense is essential to be launched against any movement that tries to make noise in and stir up trouble for the system. This being the case, a chronicle plot for a running system would take a shape like this: the story is introduced as an endless monologue on the couch in the psychiatrist's office. The doctor is very similar to Freud, and various references to him and his work that occur throughout the novel points out the control of psychoanalytic discourse.

The clash between Portnoy's high ethical ideals and his current condition in showing what might be the outcome of his own psychological strategy to compensate moral pain or to accept it more easily limns his pursuit of identity that is invariably fixed to an inchoate point. In this way, he is never done with his psychoanalyst's rhetorical question ironically asked at the novel's closure: 'Now vee may perhaps begin, yes?' (Roth 1969) This being the case, Portnoy thus becomes a rolling stone that in search for identity keeps flying at a tangent. It justifies polyphonic behaviours he conducts throughout the novel: his oscillation among Jewish, Jewish-American, and non-Jewish sentiments, and his radical ideologies, self-indulgence, off-coloured language, and use/abuse of several women.

---

[15]Portnoy's sexuality is in fact related to the politics of race, racial difference (including his critique on American racism) and the 'ethical bases of civil and human rights' (Franco 2009), hence, the Jewish-American concern about race and rights.

[16] See Ardener, E., 1957. Belief and the Problem of Women. *In*: S. Ardener, ed. *Perceiving Women*, cited in Elaine Showalter's *Feminist Criticism in Wilderness*, 3.

[17] Alexander's outstanding use of English and his perfect word choices demonstrate he is a well-educated man, a successful lawyer who mostly follows the conventions of societal behaviour norms, though his Jewish legacy is reinforced through his Semitic discourse. This ethnic heritage acts as a permanent reminder of his Jewish identitarian background. Sometimes, Alexander's discourse becomes so informal to such an extent his American accent can be perceived. For example, he could easily use *ain't* instead of *isn't.* However, this rarely happens. Alexander is a dominant, eloquent speaker and he asks rhetorical questions, thus suppressing the need for an answer by Dr. Spielvogel or the reader.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

3. RESEARCH VARIABLES AND ANALYSIS

At the heart of all these procedures lie unsettled stories subsumed with scientific principles registered by two great thinkers of history, namely Mikhail Bakhtin and Sigmund Freud. The authors' aim here is to state those principles mentioned above by applying them to *Portnoy's Complaint* case study.

Alexander Portnoy and his family live in Jersey City, a residence where they are regarded as minorities. His father, Jake, works in an insurance company and what makes his position significant there is that 'there has not been a Jewish manager in the entire history of Boston & Northeastern.' (Roth 1969) Likewise, Portnoy experiences the same standing aloof in his years of school. It makes the family and more especially Portnoy conscious of their being 'the-other' in a society whose members are rarely Portnoy's coreligionist. Being subordinated to the goyim, Portnoy discovers that as secondary players in the major phases of social life, Jews are deprived of the main civic performances and attendances. This problem of being subordinated becomes twofold for Portnoy since he has to as well undergo the pressures of being controlled by his own family. Portnoy's parents are too punctilious in raising their son up because in this way they think they can change Portnoy's destiny different than theirs. But as a matter of fact, Portnoy feels bitter with the taming pressures imposed on him first by the society in which he is marginalized and second by the family in which so much considerations are employed for nurturing. This explains the breaking of many social and familial norms; demotic deviations in *Portnoy's Complaint*.

Alex Portnoy, his family, and generally speaking American Jews are members of a society whose ideology falls under the doom of that of the dominant class – the Christians – and it is this ascendency that determines the social and even personal movements of the minorities. All movements are supposed to revolve around centres defined by the dominant social class. The implication of such one-dimensional suppositions would be nothing more than the desiccation of dialogue, other-voicedness, and mutual respect in social life. And worse here, under the auspices of such one-dimensional condition dominant in the hybrid American society, Jews in general, and Portnoy in particular, discover the hollowness of their own identities. Wherever they turn, they would descry some anti-Semitic (repressive) notions exactly because they are in fact minorities whose aspirations and voices[18] are immersed in those of the mass. Among all Jews in *Portnoy's Complaint*, Portnoy is the only person who is aware of these facts and fully conversant with the ferocity of the repressive forces employed against the Semitic discourse. This explains the radical discrepancy of his character that is designed as a Bohemian who steps out of his fellow sufferers' line. 'No,' says Portnoy, 'you don't have to go digging where these people are concerned – they wear the old unconscious on their *sleeves*!' (Roth 1969) Understanding this well, Portnoy delivers a sharp riposte through 'other-voicedness' to

[18] Within his poetics, Bakhtin introduces the concept of exotopy or 'outsideness', referring to the authors' potential to 'speak' their protagonists' authentic voices – all being associated with particular conflicting values, priorities and ideologies.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

the repressions yielded on Jewish consciousness. In doing so, he gives weight in queer hybrid voices to the very deeds repressed either by his family or society. In this regard, Anatole Broyard corroborates that "he masturbates continually, as if to say, 'I feel: therefore I am'" (Broyard 1972). Another significance of Portnoy's indulgence in sex is feeling the state of equipoise when his gentile partners fill the vacancy fallen on him by the repressions and controls of the non-Jews dominant society. To put it differently, these affairs are indemnities reimbursed not by the dominant society but gathered by the laboring of Portnoy himself. In this manner, they are in fact acts of revenge. Anyway, whatever the cause and implication of these licentious behaviors be, two tied-in points about them need to be explained. Portnoy's other-voicedness is a centrifugal *complaint* set against the stifling regulations and forces inculcated in his and other Jews' consciousness, and yet at the same time it becomes a shell in which he can search for his lost self, a 'symbol Roth has chosen to impose on Portnoy's search for self-through-sex' (Broyard 1972). It is for example predetermined for him how to act, where to go, what to say, what to wear, and even what to eat: 'I couldn't even contemplate drinking a glass of milk with my salami sandwich without giving serious offense to God Almighty.' (Roth 1969)

As a polyphonic novel, *Portnoy's Complaint* is an organization of several kaleidoscopic autonomous identities. It offers a plethora of definitions for subjectivity. At the core of the novel, although characters are all of the same religion, different versions of Jewishness are embedded. These vital concerns of the manifold imaginations of the Jewish self have only one reason. That is Roth wants to give way and validity to each and every voice attends in society because he is apprised that conducting an authorial narrative mood is 'a failure to respect the autonomy of the other's voices' (Robinson 2011). In man's civic life, no voice should be subordinated to the other since each is as autonomous as its counterparts. In this regard, Portnoy rhetorically asks: 'why should I bend to the bourgeoisie? Do I ask them to bent to me?' (Roth 1969) Moreover, when talking about a single shared subject, Roth directs various and disparate voices to that. It is important to note that among the voices lodged with or against that subject, none is to surpass the other. In his argument about religion with his father, Portnoy is stubborn in his stance toward it and after a long dialect he avers that 'there is no such thing as God, and there never was, and I'm sorry but in my vocabulary that's a lie!' and after the argument remained inconclusive, Portnoy is directed to be 'Quiet! Still! Enough!' (Roth 1969) when Hannah, his sister, wants him to go to his room. When God is not defined in his ideology (vocabulary), he is not forced to believe Him even if his father rationally talks to, loudly scream at, or compellingly daunt him. Portnoy's voice has such a strong warp and woof that it is not going to be jeopardized or weakened by any counterpart. And naturally so does happen for the voice of Portnoy's father who is a believer.

From this perspective, *Portnoy's Complaint* turns out to be a novel whose characters are yielding their own self-determined voices. They are no longer the objects of the author but the independent subjects who carry a voice equal to that of the author. So, the "polyphonic text thus puts the much-argued issue of the author's 'disappearance' into a significantly new light. The character ceases to be the object of the choices and plans open to the implied author" (Childs and Fowler 2006). This is one of the main reasons that polyphonic novels, as does

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Portnoy's Complaint, become incompatible with any kind of finalization. When there is no encompassing voice (authorial monologue) axiomatically there shall be no finalizing word.

Unsteadiness on the level of word's content is another agent that splash the colour of unfinalization to the polyphonic novels. A word's meaning is ephemeral to Bakhtin, not consolidated. It means that it is in fact contextualized by spatial-temporal factors. Rafey Habib believes that Bakhtin 'draws attention to the temporal nature of language, to the fact that the word exists in real time, that it has a real history, a real past, and a real future (as opposed to the static time constructs posited by linguistics), all of which conditions its presence' (Habib 2005).

In *Portnoy's Complaint*, the word 'center field' in a single paragraph bears two opposite meanings as it is located on different spatial-temporal grounds. Portnoy raves about it when it is put on the context of the baseball playground where he is a professional centre field who can 'understand what's happening the instant it happens,' (Roth 1969) but quite on the contrary, when this word comes to the context of his personal life, all of a sudden Portnoy gets bent out shape when he says: 'Oh, how unlike my home it is to be in center field, where no one will appropriate unto himself anything that I say is mine!' (Roth 1969) As well as spatial-temporal factors, ideology also makes a word's meaning unsteady. Novel is structurally the host of multiple worldviews and since 'each character speaks and thinks his or her own truth,' in response, novel would become the host of many truths which none is going to be steady. In other words, 'although one truth may be preferred to the others by a character, a reader, or the author, no truth is particularly certain' (Bressler 2006). In his argument on religion with his father, as expatiated on earlier, Portnoy's concept of religion falls exactly on the opposite camp to that of his father. There is one single shared word but since ideologies are different and autonomous, various concepts of that word would take shape. Here is exactly the point where the mission of a polyphonic author becomes actualized; he artistically resonates each and every ideology, concept, and truth in a dialogic environment – which in terms of Bakhtin is called dialogic heteroglossia[19] – without partializing or repressing any of them. Thanks to Roth, the centrifugal movements including acts of deserialization and licentious behaviours into which Portnoy seeks sacrilege are registered as autonomous voices. Voices which are in possession of the very weight and validity as their repressive voices do. These being the case, Roth's mission in *Portnoy's Complaint* becomes paragon of virtue in the canon of polyphonic novels.

4. RESULTS AND DISCUSSION

Since the introductory section, it has obviously become clear that Alexander's feeling of oppression influenced his speaking style. This following section aims to describe Alexander's speaking voice which is of great quality, therefore a polyphonic analysis is recommended to provide insight of it. The issues Alexander has oppressed for decades emerge

[19] Bakhtin believes that polyphonic novels are an organization of multiple worldviews. As a result, multiple languages and a variety of experiences would appear and each is involved in a verbal and ideological exchange in a dialectic and dialogic mood.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

in a stream of consciousness[20] way: he starts to unveil his most hidden secrets.

In *Portnoy's Complaint*, Roth's narrative voice encompasses a number of similar penetrable 'voices,' generating a 'polyphonic' choir where contrastive voices move in and out of the one core narrative voice. Thus, on one polyphonic level, Portnoy's voice as narrator can be read as having two primary competitive voices: Alex's ruling narrative voice, as the politic adult storyteller and that of Alex as the Jewish-American voice of history.

As the only narrator of the story, Alexander speaks in first person (*homodiegetic narration*) about situations that are both embarrassing and ironic occasionally, as well as relevant learning consequences, recollecting memories[21] and switching between them at a very rapid pace (*heterodiegetic narration*). Through his stories, Alexander also reveals his inability to find the right woman, or why he cannot meet his parents' great expectations. He also talks about the cultural particular items mostly referring to American symbols or Jewish laws which will be further discussed: 'What law? Whose law?' (Roth 1969)

Regarding the ideological struggle between Judaism and Americanism as two considerable topics within the novel, it becomes more than clear that as he tries to escape himself from his 'Jewishness' (hence, his escapist nature), Alexander feels suffocated by his Jewish identity[22] and as a consequence he oscillates between the alternative to break free from Judaism or to accept it[23]. For this, he experiences a sense of guilt and self-loathing for his relationships with *shikses* or *gentle* women (i.e. racial otherness). Alexander's never-ending monologues are not monotone, but his discourse is emphatic and he employs different coarse language[24]. Alexander is so frustrated that when he changes the subjects, his narration amounts to a blatant pastiche the connections he makes seem almost irrational. He even repeatedly describes his parents as caricatures: they are constantly *too* intrusive, *too* worried, *too* innocent as if he adjusted the stories of his childhood recollections to justify his rebellious behaviour or to prove that he is a victim.

To sustain what was already stated above and to investigate the previously-mentioned hypotheses, the authors use Bernard Rogers' statement according to which through his discontent and rebellion, Portnoy does not manage to acquire his goals. Rogers goes on saying that his vital hatred just makes him feel insecure. Thus, the sociologist Alan Segal declares that the irony of Portnoy's rebelliousness against his origin is caused by precisely those morals,

[20]The stream of consciousness contrapuntal technique inherited by Roth from Kafka is described as: 'the unbroken flow of perceptions, memories, thoughts, and feelings in the waking mind' (Abrams and Harpham 2005).

[21] It is impossible for Portnoy to reject his Jewish identity. When he finally goes to Israel to search for his ideological salvation, he is blamed for it, making it impossible to redeem himself.

[22] Hence, the reason why this ambivalence is extremely symptomatic for Portnoy's behaviour stands in his totally rejection of the Jewish community and what Jewishness represents for the community.

[23] Alexander is trapped 'living in the middle of a Jewish joke!' (Roth 1969).

[24]Roth's narrator uses language in exaggerated ways leading to verbiage (i.e. the eruptions of Yiddish). Reality exerts its pressures on Alex in that language imposes on him patterns of thinking and self-expression. Thus, the protagonist can resist such impositions by means of excessive narration.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

values and norms he firstly wants to oppose[25]. Alex is able to perform masturbation and have sex with all the *goyim* (non-Jews) he wants, even if they are 'morally inferior, but omnipotent' (Segal 1971), thus trying to emancipate *per se* (aiming to the New Liberalism). What Segal suggests here is that he would never be able to emerge from his in-between persecuted position, 'half in, half out' (Roth 1969). Thus, Roth's Alex strives to create a very specific new self that is the opposite of his old ethnic self, which is, however an inevitable point of reference[26]: 'he can only express his desire from independence from the Jewish world against that world and in terms of the Jewish scheme of things' (Segal 1971).

Following Dostoevsky's theme of pain and persecution, Roth introduces his protagonist within the stifling labyrinth of guilt (which Portnoy cannot possibly overcome), despair and fear of punishment thus searching desperately for the redeeming light! On the contrary, instead of finding a solution for his salvation, he plunges into sexual debauchery (i.e masturbation), which further deteriorates his unrest. Alex Portnoy even confesses: 'I am the Raskolnikov of jerking off' (Roth 1969).

Since the beginning of the novel Portnoy suffers from spiritual misery in his self-created hell followed by ecstasies of carnal pleasures. The main cause of affliction and tragic feeling is the sense of the wide gap between his potentialities and actual achievements. Moreover, Portnoy is always haunted by the intense sense of loss over the unaccomplished chances of his life. He suffers as he could not marry any nice Jewish girl, settle down and provide grandchildren to his parents. Even Naomi seems to echo the voice of his self-consciousness: 'And you are a highly intelligent man-that is what makes it even more disagreeable. The contribution you could make! Such stupid self-deprecation!' (Roth 1969) So, the core ethical dilemma lies in the conflict between his private life and Portnoy's public role. In fact, his Bakhtinian personality closely corresponds to the pleasure principle of the self (kind of *self-hedonism*) and the reality principle of the surrounding human society respectively. When the conflicting state between his private and public self becomes unbearable, he approaches the psychoanalyst for help and guidance.

Consistent with the hypotheses and previous findings of this study, Portnoy's multiple voices come into contact, overlap, rise and fall producing a form of 'double-voiced discourse,' a concept Bakhtin proposes to depict a polyphonic zone 'in the hybridized […] dialogized, heteroglossia of the author's own voice' (Morson 1990) in which 'a dialogue is played out

[25] Seen as instruments of the progress of social identity, 'these values, prohibitions and practices have a total and multivalent quality: reference to one involves the same intellectual, emotional and moral responses as does reference to all others.' (Segal 1971)

[26] Within this context, the assimilation controversy, dealing with the dichotomy between full integration and split ethnic attachment, allows some highly satirical attacks regarding the cultural stereotypes, especially with regard to the novel's ending. Yet, within this large-scale ideological 'voice', the voice of the assimilated Jewish-American is a permanent narrative 'thread' that runs through textual embroidery. This assimilated Jewish-American 'voice' is itself double-voiced, a voice that converses and competes with other 'Jewish' voices (as Jewish values clash with the American ideals) in *Portnoy's Complaint*, while also tackling the voices of anti-Semitism that move in and out of the text.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

between the author and his characters' (Bakhtin 1981). Roth is as such a master of this kind of discursive doubling.

Furthermore, in order to grasp the 'multi-voicedness' that occurs in *Portnoy's Complaint* and to investigate the interaction of the imbued, competing voices of history, youth, Judaism and Americanism that surface from the text, the authors of this article will uncover how Roth's stratification of language/terminology and voices still evolves into one 'stream of consciousness' narrative technique.

Taking into account Portnoy's ethnic background/pride and in order to make a social and cultural introspective diagnosis on the American symbols or Jewish laws, having Jewish roots as well as a typical perspective on both cultural and ideological integration enables Roth with the expertise to describe what it is for Alexander Portnoy to be a dissatisfied community member of an American minority by closely examining the traditional Jewish values as opposed to the values of the third generation of American Jews.This latter generation or the so-called the New Jewish-American Diaspora distinguishes itself by lacking any common and steering philosophy and therefore having no gathered experience to entail – a significant denial of the life conceptions of the previous generation's traditional behavioural patterns.

As a consequence, having a bewildered idea of social inclusion, the young American Jews' polyphonic behaviour restores itself in a rather dialectical way that becomes very symptomatic to Portnoy. His authentic Jewish identity cannot be fully restored/unveiled due to his constantly contradictory behaviour to complaining. Portnoy is a bewildered hero for whom his ethnic consciousness acts according to one of his mother's cultural beliefsfollowing the white ethnic revival in post-civil rights America: 'The very first distinction I learned […] was […] goyische (white) and Jewish' (Roth 1969).

The authors' discussions raise an interesting argument here with regard to Alex's narrative 'voice' and the suppressed 'voice' of the Semitic discourse (Jewish consciousness), namely that they are textually-separated, exchanging places throughout the novel while simultaneously providing the reader with Roth's story and its corresponding events in history. Both as 'storyteller' and 'historian', each of Portnoy's dominant competing voices in the narrative blends a sense of 'personal' history with 'national' history. However, in many instances in the novel, both dialogically related voices, that of the Jewish fluid and embargoed identity within the American society seem to entangle, often being difficult to differentiate them within the Rothian polyphony.

Occasionally, these competing voices become almost identical, creating in the polyphonic narrative what Bakhtin refers to as 'double-voiced discourse,' which by including heteroglossia[27] into the novel, enables the text to convey 'authorial intentions but in a refracted way' (Bakhtin 1981) where a unique voice 'serves two speakers at the same time and expresses

[27]Heteroglossia should not be confused with polyphony. By heteroglossia (a hybrid construction), Bakhtin regards the stratification of any language into various ideological 'languages' (Bakhtin 1981). Fundamentally, polyphony has to do with novel's ability (as a genre) to reveal 'authorial intentions but in a refracted way' (Bakhtin 1981), with the relationship between the characters and the author.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

simultaneously two different intentions: the direct intention of the character who is speaking, and the refracted intention of the author' (Bakhtin 1981). By allowing Alex Portnoy's duelling voices in the novel, Roth is evidently trying to enhance the level of realism in an 'unreal' novelistic setting, hoping to blur up the line of author/narrator. We can thus acknowledge that Roth builds a narrative structure on the ground of Portnoy's voice in which the narrator performs all of the commitments Bakhtin enforces above. Alexander Portnoy links his 'Jewish voice' to that horrifying 'American voice' societal view imbued by forbidden civil rights[28]; echoes and resonances of riots, ideological confusion and cultural anxieties[29].

5. CONCLUSIONS

In keeping with the spirit of Bakhtin's polyphonic theory and that of Roth's narrative skills, the following remarks are presented by way of conclusion. In examining the complex narrative structure and the 'double-voiced' Alex of *Portnoy's Complaint,* this article has offered lots of examples of how Roth unveiled the generic layers and polyphonic voices regarding Jewish-American identity and the anxieties and problems brought about by American Jewish assimilation, thus breaking the cultural barriers between 'self' and 'other'.

The authors also explored whether the potential achievement of an alternative American voice leads to a fictional cognitive dissonance, a sense of anxiety that arises from *Portnoy's Complaint*'s to challenge the confusions of how much is reality and how much is fiction inside the text. As a liberal humanist[30], Alexander Portnoy, in a complete desperation, changes into an obsessive-compulsive mentally unstable character – an alienated[31], obsessively meditative Portnoy –, but one which could undoubtedly voice and deplore the issues of a postmodern society[32]. For example, Portnoy's final five-line scream 'Aaaaaaaaaaaaaaaaahhhhh…..!!!!!' (Roth 1969) can be interpreted as his last act of rebellion from a psycho-analytic viewpoint, an extension of his childhood rebellion against the superimposed fixed position in which Alex finds himself as a provisional character in the Jewish joke as well as his repulsion towards some American icon, or as Alex puts it, 'the real McCoy!' (Roth 1969). Another interpretation of Portnoy's final scream may comprise the outburst of a great frustration the protagonist confronts with throughout his life. However, this outburst may have been a direct consequence

[28] As a young adult, Alexander Portnoy becomes a highly respected assistant attorney general for civil rights in New York, in his search for his 'rights of desire' seen as the hidden side of his role as a human rights supporter.
[29]Within this particular type of socialization, 'while safety emanates from Jewishness, danger and fear emanate from non-Jewishness' (Segal 1971).
[30] Trying to completely obey the American non-religious humanist ideals, Alex thought he could call off his Jewishness within the American postmodern/postcolonial, deconstructive identity. However, Alex's subconscious self unearthed by his psycho-analytic uninterrupted monologue reflects the idea that the secular humanism fails to comply with the postmodern cultural conflicts.
[31]His alienation derives from the classic perception of the Jewish values and traditions.
[32] See Portnoy's resistance against society's expectations.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

of the postmodern changes that he had to rely on linguistic norms with which to compare his hostile and rebellious actions or behaviour. In this regard, the present research provided an important insight of the need for a postmodern identity voiced by Portnoy, as he seeks to be a postmodern hero.

To conclude, this research study provided initial support for our general hypothesis according to which Roth joined the Bakhtinian approach of the polyphonic novel by portraying the temporary phase between modernism and postmodernism. In this context, *Portnoy's Complaint* remains in-between this change as moving towards a postmodern future, since the protagonist's rebellion and the way Roth handled it finds its origin in the postmodern tradition.

Acknowledgements

This article is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number POSDRU/159/1.5/S/133675.

This work was started during the POSDRU/159/1.5/S/133675 Project, Romanian Academy, Iaşi Branch (2014-2015) and completed now.

BIBLIOGRAPHY:

Abrams, M.H. and Harpham, G.G., 2015. *A Glossary of Literary Terms.* 11th ed. Boston: Wadsworth Cengage Learning.

Bakhtin, M.,1984.*Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Brauner, D., 2000.Masturbation and Its Discontents, or, Serious Relief: Freudian Comedy in Portnoy's Complaint. *Critical Review*, 40, 75.

Bressler, C.E., 2007. *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*. 4th ed. New Jersey: Pearson.

Broyard, A., 1972. A Sort of Moby Dick. *New Republic*, 160 (9), 21.

Childs, P., and Fowler, R., 2006. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. New York: Routledge.

Delbandi, O., 2015. Post-Frankenstein; the Postmodern Subjectivity in Roth's *Portnoy's Complaint* and *Sabbath's Theater. International Journal of Applied Linguistics & English Literature*, 4 (1), 242-246.

Franco, D., 2009. *Portnoy's Complaint*: It's about Race, Not Sex (Even the Sex Is about Race). *Prooftexts*, 29 (1), 87.

Freud, S., 1976. The Economic Problem of Masochism. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 19.

Habib, M.A.R., 2005. *A History of Literary Criticism and Theory: From Plato to the Present*. Oxford: Blackwell Publishing.

Kelly, M., ed., 1998. *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Morson, G.S, and Caryl, E., 1990. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*.Stanford: Stanford University Press.

Nelson, C., and Grossberg, L., eds., 1988. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Robinson, A., 2011. In Theory Bakhtin: Dialogism, Polyphony and Heteroglossia. *Ceasefire Magazine* [online]. Available from https://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-bakhtin-1/[Accessed 16 June 2016].

Rogers, B.F., 1979. *Philip Roth*. Woodbridge: Twayne.

Roth, P., 1969. *Portnoy's Complaint*, London: Corgi Books.

Segal, A., 1971. Portnoy's Complaint and the Sociology of Literature. *The British Journal of Sociology*, 22.3, 257-268.

Steed, J.P., 2005. The Subversion of the Jews: Post-World War II Anxiety, Humour, and Identity in Woody Allen and Philip Roth. *Philip Roth Studies*, 1.2, 145-162.

Showalter, E., 1981. Feminist Criticism in the Wilderness. *Critical Inquiry*, 179-205.

Tenenbaum, D., 2006. Race, Class, and Shame in the Fiction of Philip Roth. *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 34-49

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

LA GENÈSE DU ROMAN *BONHEUR D'OCCASION* DE GABRIELLE ROY

Veronica Ilaș, PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The French-Canadian writer Gabrielle Roy makes her debut in writing as a journalist. Thus she is practicing her writing skills but also she is collecting facts and observations that will be found in her later fictions. Some of her articles, essays and documentaries have been collected and republished. The letters written by Canada's best-known French-Canadian author have also been conserved, offering readers and researchers a fertile ground, an excellent window into Roy's litterary works, revealing the creative writing process.
Our aim is to reconstruct the becoming and evolution of the Québec writer and to identify the sources which inspired her novel Bonheur d'occasion.

Keywords: documentary, fiction, writing, literary inspiration.

Une œuvre littéraire n'est jamais finie ou fermée sur elle-même, elle s'ouvre par le réseau de relations avec d'autres textes, ce que Genette appelle transtextualité ou transcendance textuelle du texte. L'un des plus importants écrivains de la littérature québécoise du XX^{e} siècle, Gabrielle Roy est connue surtout pour *Bonheur d'occasion,* le roman urbain qui a ouvert de nouvelles voies pour la littérature québécoise. La présente étude se propose de faire l'analyse des documents paralittéraires (biographie de l'auteure, correspondance, reportages et articles) et du paratexte de l'œuvre qui permettent d'avoir un regard sur la genèse du roman *Bonheur d'occasion* qui l'a consacrée sur la scène littéraire du Canada.

Le but de notre recherche est si bien exprimé par l'auteure Gabrielle Roy elle-même. La métaphore du roman- iceberg, dont la proportion immergée représente plus des trois quarts du volume total, met en exergue l'immense travail de documentation et de conception de l'œuvre :

Car il arrive parfois qu'un roman puisse faire songer à un iceberg dont on dit qu'une huitième seulement de la hauteur totale émerge de l'eau. C'est sa partie immergée, sur laquelle tout repose, et qui n'a pas été dite, c'est ce vieux fond de rêve mi- obscur qui lui assure, s'il doit y parvenir, de flotter quelque temps … (ROY, 2000 : 100)

Pour accéder à la signification de l'œuvre, le lecteur doit franchir un certain nombre de seuils paratextuels. En effet, l'auteur et son éditeur mettent à la disposition du public lecteur tout un système d'outils pour orienter la lecture et, par conséquent, réaliser l'œuvre. Assumer le rôle du lecteur idéal, tel qu'il est projeté dans le texte, implique un parcours d'assimilation des codes génétiques et des transcendances textuelles qui précèdent ou suivent l'œuvre littéraire. Il s'agit principalement, selon la terminologie proposée par Gérard Genette, du

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

paratexte de l'œuvre littéraire, la complexe relation de médiation entre auteur, éditeur et lecteur. Gérard Genette fait la distinction le péritexte de l'œuvre, qui est attaché au texte (le nom de l'auteur, titres, intertitres, préfaces, postfaces, dédicaces, notes) et l'épitexte, qui paraît dans les journaux, les émissions radiophoniques ou télévisées, les colloques, et donc qui n'est pas inclus dans l'œuvre publiée mais qui porte sur cette œuvre (interviews, entretiens, correspondances, confidences orales, etc.). L'épitexte lui-même, auquel nous nous intéressons dans notre recherche, ne remplit pas toujours une fonction purement paratextuelle (de présentation ou de commentaire de l'œuvre) mais peut aussi porter sur la vie de l'écrivain : ses origines, ses préoccupations, relations etc.). D'autre part, les critiques et les historiens de la littérature ont toujours prêté une attention spéciale au discours auctorial pour commenter l'œuvre, vu que tout ce qu'un écrivain dit ou écrit peut être paratextuellement relevant.

D'une simplicité charmante et très discrète sur elle-même et ses projets d'écriture, Gabrielle Roy n'a accepté d'accorder que peu d'entrevues journalistiques, préférant plutôt laisser l'avant-plan de la scène à ses livres qui seuls pouvaient intéresser le public lecteur. La plupart des entretiens gardés datent du moment de la parution du roman *Bonheur d'occasion* dont le succès local et international l'a entraîné malgré sa volonté dans le « tourbillon de la célébration médiatique ». Acceptant difficilement de faire le jeu des entretiens, Gabrielle Roy a accepté de rédiger de petits textes sur ses œuvres à l'occasion de différents colloques mais elle n'a jamais usé de son « droit à la réponse » comme le font tant écrivains. Son mécontentement et sa souffrance vis-à-vis des critiques qui n'avaient pas compris son œuvre, Gabrielle le confesse seulement à quelques amis proches dans ses lettres.

L'écrivaine canadienne française de Manitoba, Gabrielle Roy, fait son début en écriture en tant que journaliste. Rentrée de son séjour en Europe avant que la Deuxième Guerre Mondiale n'éclate, Gabrielle Roy décide de s'installer à Montréal pour y tenter une carrière de journaliste. Comme tant d'autres écrivains à l'époque, elle écrit des articles pour des périodiques francophones (comme *Le Bulletin des agriculteurs* et *Le Jour* qui publient des reportages sur les villes industrielles ou sur les divers groupes ethniques du Canada).

Sa carrière de journaliste - reporter qui aboutit dans la création du roman réaliste *Bonheur d'occasion*, fait par la « minutie et l'exactitude rigoureuse de l'observation, qu'il s'agisse des cadres, des décors, des personnages et de leur âme, de leur état d'esprit » (Roy, 2005 : 57), manière de travail perfectionnée durant les six années de reportages –documentaires. Le succès résonant de son premier roman donne suite à « un tourbillon » d'entretiens et rencontres avec les journalistes ou les gens de lettres de l'époque. Plutôt discrète lors des entretiens et « fuyant sous les questions », Gabrielle Roy fait au lecteur le don de sa riche correspondance qui peut l'éclairer sur certains aspects biographiques mais aussi sur la genèse de ses autres œuvres, sa vision littéraire, sa manière d'écrire, etc.

Considéré par la critique littéraire comme le « premier roman moderne » de la littérature québécoise, le livre *Bonheur d'occasion* a été traduit dans plusieurs langues. Le roman trouve son inspiration dans la vie sociale de la ville de Montréal pendant la seconde guerre mondiale. André Brochu, poète, romancier, essayiste et professeur de littérature québécoise, fait l'observation que l'évolution du roman (dans une littérature qui est en train de se faire comme

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

l'est la littérature québécoise) est bien plus lente et difficile à parfaire que celle de la poésie. La contribution de Gabrielle Roy est d'autant plus importante que jusque- là la scène romanesque était vouée à la terre. Mais l'innovation thématique n'est pas son seul mérite car « l'œuvre représente un seuil nouveau franchi dans notre roman, par son ampleur et la rigueur de son discours narratif, la richesse de son contenu, le sérieux et l'originalité de la vision du monde qu'elle exprime. » (BROCHU : 1988 : 17)

Le titre du roman *Bonheur d'occasion* joue sur le paradoxe : l'association d'un mot signifiant une « réalité immatérielle et intérieure » c'est-à-dire *le bonheur,* et le syntagme associé généralement à une marchandise - *d'occasion*. (BROCHU : 1988 : 35) Le roman est dédié à la mère de l'auteure, Mélina Roy, décédée deux ans avant l'énorme succès littéraire de sa fille.

Le roman met au devant de la scène la chronique de la vie du peuple « besogneux » du quartier Saint Henri. L'auteure y décrit avec beaucoup de précision et de finesse les misères et les attraits de la ville. Il y a d'un côté l'angoisse de l'imminence de la seconde guerre mondiale, la petite vie des serveuses, le déracinement des paysans venus en ville, la honte du chômage, l'usure des déménagements permanents et les bruits stridents de la ville industrielle. De l'autre côté, il y a l'éclat des fêtes de la bonne société, les promesses du bonheur des vitres illuminées.

Florentine Lacasse, le personnage principal de cette œuvre, lutte à échapper à la misère quotidienne de sa famille trop nombreuse. L'auteure la décrit comme une belle jeune fille mince et frêle, fatiguée autant par la dure besogne de serveuse que par les tourments de ses aspirations sociales et amoureuses. L'on voit « une Florentine détestant servir, détestant chaque minute de son assujettissement à la vie, et cependant donnant ses payes presque en entier à sa famille. Une jeune fille que consumaient le dégoût du travail quotidien et aussi le dévouement aux siens. » (ROY : 1993 : 49)

Elle croît que sa chance au bonheur est Jean Lévesque, un jeune homme avenant et elle met en jeu tous ses atouts - beauté, ruse féminine, prières - pour gagner son amour. Audacieuse et ignorante, elle « court à son propre malheur » car elle ne parvient pas à retenir l'ambitieux Jean. Pour s'en sortir, la petite serveuse accepte l'amour d'Emmanuel, un jeune idéaliste enrôlé dans l'armée qui lutte pour que « le monde soit guéri ». Mariée et touchant à une pension du gouvernement, Florentine se crée un « bonheur d'occasion » pour elle-même et pour les siens.

Sur la création du personnage de Florentine, « moitié printemps, moitié misère, jeune fille désespérément en mal d'amour » (ROY : 2000 : 83) Gabrielle Roy nous dévoile ses réflexions dans *Le Pays de Bonheur d'occasion* :

Je l'avais entrevue – ou son vague modèle ou quelque point de départ – un jour que j'étais entrée boire un café dans un bazar populaire de la rue Notre-Dame, qui se trouvait, si je me rappelle bien, en face d'un cinéma et non loin de la vieille gare du CN. Frêle jeune fille au délicat visage mince empreint de ruse, d'appel au secours, de détermination et de faiblesse, elle était au bord des temps nouveaux, rêvant de libération, mais incapable de la chercher autrement que par le mariage. (ROY : 2000 : 96-7)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Mais ce qui fait que cette rencontre aboutisse dans la naissance d'un personnage fictif, c'est la capacité extraordinaire de l'écrivaine d'empathie, de s'identifier aux destins des gens qu'elle observe. La première condition pour créer une œuvre de fiction durable, selon Gabrielle Roy, est l' « interchangeabilité des vies » :

Je l'observais avec un certain détachement et tout à coup il me semblait être à sa place, exténuée comme elle ; il n'y avait pas plus d'issue à ma vie qu'à la sienne, j'étais tout aussi tendue qu'elle vers les colifichets, les make-believe, les pauvres apparences du bonheur. Cette interchangeabilité des vies, il faut qu'elle ait lieu pour qu'un personnage fictif prenne naissance ; cependant, si elle durait, le livre ne se ferait pas. (ROY : 2000 : 97)

Pendant que sa collaboration au Bulletin des agriculteurs lui assure une certaine stabilité financière et qu'elle habite près du quartier Saint-Henri, si minutieusement observé et décrit dans son œuvre, la jeune femme a l'habitude de faire de longues randonnées qui l'amène au milieu d'un « spectacle d'une humanité misérable qui fuit ses taudis, qui erre et qui flâne, qui ne cherche même plus d'occupation et un travail impossible à trouver. » (Roy, 2005 : 58) L'évocation de l'atmosphère du quartier des pauvres, remplie de souffrance et désespoir, est digne de la romancière qui manie à perfection l'art de la description :

Entre l'azur, le soleil et ces pauvres humains se déploie un éternel écran de grisaille et de tristesse. Le cri déchirant des sirènes de locomotive, l'appel mélancolique des sirènes de navires qui montent à tout instant évoquent les voyages vers l'inconnu, la fuite et l'évasion, la course à l'aventure. Cependant que l'air est saturé d'odeurs pénétrantes et tenaces, d'une odeur sucrée et écœurante qui émane des manufactures de toutes sortes, des raffineries, des biscuiteries, des fabriques de cigarettes, et de que sais-je encore ! Et des rues qui finissent sur le remblai du chemin de fer ou sur le canal, déroulent, entre façades lépreuses et boiteuses, leurs mornes perspectives. Habiter de telles rues, il semblerait que ce soit s'interdire à jamais l'espérance et le bonheur ! (ROY, 2005 : 58, 59)

La même évocation du quartier populaire Saint-Henri apparaît dans l'entretien accordé à Pauline Beaudry pour *Terre et Foyer*, « Répondre à l'appel intérieur ». Cet endroit où elle a connu « la chaleur humaine », les petits bonheurs passagers et les tracas du peuple lui a imposé l'énorme tâche d'écrire le roman *Bonheur d'occasion*.

On a retrouvé dans le volume posthume *Le Pays de Bonheur d'occasion*, deux récits fort utiles pour retracer la genèse du roman *Bonheur d'occasion* : *Ma rencontre avec les gens de Saint-Henri* et *Le pays de Bonheur d'occasion*. Le premier est la version française du texte publié en anglais – « How I Found the People of Saint-Henri » lors de la sortie aux États-Unis de *The Tin Flute*[1] pour la Literary Guild of America. Le récit qui donne le titre du volume avait été écrit pour le quotidien montréalais *Le Devoir* (paru le 18 mai 1974).

[1] La version anglaise du roman *Bonheur d'occasion*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Parmi les évènements décisifs dans la conception du roman, on note la rencontre de Florentine, la jeune fille qui l'a fait sentir « l'interchangeabilité » des vies humaines, le brouhaha des déménagements du printemps, la rencontre de la mère enceinte à la recherche d'un logement pour sa famille et l'approchement du peuple par les soirées d'hiver dans les « petits magasins-casse-croûte-parlottes » (ROY, 2000 : 97).

La procession des déménagements est représentée comme le symbole de l'existence démunie des gens du quartier. La pancarte « À louer ! » qui heurte la vue et les pensées du jeune ambitieux Jean Levesque vient éclairer le choix du titre *Bonheur à occasion* : l'homme n'est pas maître de rien dans ce monde, ni de ses joies ou pensées :

« À louer », il lui apparut que ce n'était pas qu'aux maisons qu'il aurait fallu poser cette affiche. Elle collait aux êtres. À louer, leurs bras ! À louer, leur oisiveté ! À louer , leurs forces, et leurs pensées surtout, qu'on pouvait dénaturer à souhait, entraîner comme par le vent dans la direction voulue. (ROY, 1993 : 49)

Le roman *Bonheur d'occasion* est publié en juin 1945, après la Seconde Guerre Mondiale. La Deuxième Guerre Mondiale marque l'histoire de Canada : même si elle avait ébranlé l'unité nationale entre anglophones et francophones, la guerre contribue au développement de l'industrie et à la reconnaissance du Canada en tant que pays indépendant. L'action du roman commence à peu près six mois après la déclaration de guerre du Canada à l'Allemagne (septembre 1939) et se termine à la veille de la «bataille de France ». Il aborde le thème de la guerre qui devient d'abord sujet de conversation pour les personnages du quartier Saint-Henri. Les attitudes des canadiens par rapport à la guerre sont illustrées lors du débat du *Deux Records* du troisième chapitre : la haine pour l'Angleterre, l'amour des valeurs humanitaires, le pacifisme et le profit.

L'auteure parle moins de la guerre que de son questionnement. Vu l'existence des deux communautés linguistiques et culturelles, le Canada anglophone et le Canada francophone, et que le service militaire n'était pas obligatoire, il y avait des débats sur l'utilité de la guerre et la nécessité de se battre pour l'Angleterre :

Mais alors pourquoi ? Pourquoi les régiments sont-ils en marche ? Il devait y avoir une vérité profonde, peut-être ignorée et qui avait peut-être été ignorée de ceux qui avaient fait l'autre guerre. Il y avait peut-être, sous la couche tenace de l'ignorance humaine, une raison obscure que l'homme n'arrivait pas à exprimer. (ROY, 1993 : 398)

Les effets de la Deuxième Guerre Mondiale dans la société canadienne font la toile de fond du roman *Bonheur d'occasion* : l'éclatement des cadres familiaux, la perte de la croyance religieuse et de la morale traditionnelle, le procès d'urbanisation, etc.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

L'écrivaine nous dévoile les pas qu'elle a suivis dans la conception de ses fictions : chercher « dans la réalité la base de la fiction »[2], faire le tri des faits et observations recueillies et laisser par la suite la voie libre à l'imagination. Les faits réels, Gabrielle Roy les a cueillis lors de ses randonnées dans le faubourg canadien – français de Saint-Henri où elle a côtoyé la misère et la lassitude de ses habitants : petits ouvriers, serveuses, chômeurs ou gens vivant par l'assistance publique.

La période de vie où Gabrielle Roy a traversé le Québec dans le but de se munir de faits et d'observations pour ses reportages a aussi beaucoup influencé le développement de la thématique et de la pensée sociale de la future écrivaine, toujours portée à écouter et comprendre l'Homme dans toute sa complexité. Les documents gardés de cette période journalistique du parcours de Gabrielle Roy sont des outils importants pour suivre l'évolution de l'écrivaine, mieux connaître les sources et les significations de ses romans.

Bibliographie des ouvrages consultés

BEAUDOIN, Réjean, *Le roman québécois*, Saint-Boniface, Les Éditions du Boréal, 1991.

BROCHU, André, *Une étude de Bonheur d'occasion*, Les Éditions de Boréal, Québec, 1998, p. 111.

FRANCIS, W. Cécilia, *Gabrielle Roy autobiographe. Subjectivité, passions et discours*, Les presses de l'Université Laval, 2006.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Collection "Poétique". Editions du Seuil. Paris, 1987. 389p.

RICARD, François, 1996, *Gabrielle Roy. Une vie*, Montréal, Éditions du Boréal.

ROY, Gabrielle, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Les Editions du Boréal, 1993 (éd. or. 1945).

ROY, Gabrielle, *Fragiles Lumières de la Terre, Ecrits divers 1942- 1970*, Québec, Boréal, 1996.

ROY, Gabrielle, *Le Pays de Bonheur d'occasion*, Les Cahiers Gabrielle Roy, Édition préparée par François Ricard, Sophie Marcotte et Jane Everett, Les Éditions du Boréal, Montréal, 2000.

ROY, Gabrielle, *Rencontres et entretiens avec Gabrielle Roy, 1947-1979,* Édition préparée par Nadine Bismuth, Amélie Desruisseaux-Talbot et François Ricard, avec la collaboration de Jane Everett et Sophie Marcotte, Édition Boréal, Québec, 2005.

SAINT-MARTIN, Lori, (dir.), *Gabrielle Roy en revue,* Voix et images, Collection De vives voix, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 208.

[2] Gabrielle Roy, *Le Pays de Bonheur d'occasion*, 2000, p. 85.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

A SHORT INCURSION INTO THE POETICS OF THE 90S:THE POEMS OF CRISTIAN POPESCU

Sînziana Șipoș, PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The poems of Cristian Popescu, the leader of the literary generation of the 90s, have been considered a continuation of the poetics practiced by the poets who constituted the group of the 80s by many critics. They suggested his works actually explore deeper the poetics of the 80s and that they do not represent an abrupt change, demanded by the concept of a new generation. This paper argues that Cristian Popescu's poems do contribute to the birth of a distinctive literary group, as proven by their features. His works contain a complex poetic universe, written in the form of journal entries which include autobiographic data. In the created worlds a psychological dimension can be perceived in a subtle manner, and this study intends to analyze this dimension (and others), proving this way the poetics of Cristian Popescu contributes to the formation of a new poetic generation.

Keywords: poem, Cristian Popescu, poetics, psychological, generation.

Cristian Popescu s-a născut la 1 iunie 1959 și a murit la 36 de ani neîmpliniți, în 1995. A făcut parte din cenaclul *Universitas*, condus de Mircea Martin și a fost considerat de unii exegeți liderul noii generații, generația 90: Mircea Martin îl numește, alături de Radu Ruba, întemeietorul *promoției 90:* „Cristian Popescu și Radu Ruba sunt primii reprezentanți ai unui nou val, al acelei promoții care s-a numit «nouăzecistă». Ei se afirmă, încă în anii '80, așa cum primii optzeciști au facut-o la sfârșitul anilor '70. Numele lui Cristian Popescu s-a impus cu relativă ușurință pentru că s-a arătat a fi purtătorul unui talent *organic*, nu programatic – așa cum ne-au obișnuit atâția dintre predecesorii săi imediați. Deosebirile sunt, desigur, de accente, căci luciditatea propriului demers poetic nu-i lipsește, dar ea nu e mai mult decât un termen într-un dialog interior. Altfel spus, miza poemului său nu depășește poemul însuși."[1] Ferindu-se de a menționa conceptul de generație, Mircea Martin declară faptul că un nou *val poetic* se

[1] Mircea Martin, *Cristian Popescu, poetul deriziunii blânde și tragice*, în *Familia Popescu*, Editura Tracus Arte, București, 2015, p.13;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

întrevede încă din anii ’80. Succesul lui Cristian Popescu este explicat prin modul în care opera sa reflectă un talent *organic* și nu *programatic.* Totuși, conform criticului, acest lucru nu înseamnă că există o lipsă de luciditate, însă ea rămâne doar un mijloc în interiorul limbajului, fără a acapara lirismul. Opera lui Cristian Popescu reprezintă o noutate pe scena literaturii, aducând elemente esențiale pentru o revoluționare a lirismului, a modului în care fusese el practicat în anii precedenți.

Poetul a publicat trei volume de poezie, *Familia Popescu, Cuvânt înainte* și *Arta Popescu* și toate au fost apreciate, încercându-se o încadrare a poetului într-o paradigmă printr-o analiză atentă a structurii operelor. Scriind despre poezia sa, Dumitre Chioaru constată că „Altă temă obsedantă este biografia, ca substanță psihologică în care s-a depozitat melancolia incurabilă a unor întâmplări tragice din copilărie sau adolescență (moartea tatălui este aproape laitmotiv), împreună cu sentimentul vulnerabilității propriei ființe în fața bolii și morții. Cristian Popescu transferă emoționalitatea tragică într-un joc arghezian de-a v-ați ascunselea, punând cu pietate însoțită de o ironie surâzătoare cuvântul pe rană. El persiflează tandru mistica romantică a morții, mimând retorica discursului îndrăgostit, și abordează cu familiaritate tema morții ca pe o «apocalipsă individuală» iminentă, făcând parte ca o obsesie din existența cotidiană. Moartea este tratată în răspăr, de fapt cu o religiozitate amestecată cu umorul propriu psihologiei românilor”.[2] Biografismul este văzut ca fiind un element utilizat de autor în mod obsesiv, devenind un mijloc de natură psihologică pentru înglobarea întâmplărilor tragice petrecute în copilărie sau în adolescență. Criticul observă o preponderență a morții, ca temă conectată cu cea a bolii și a vulnerabilității.

Într-adevăr, moartea este întâlnită adeseori, individul încercând în unele cazuri să se folosească de incursiuni în viitor, realizate în registre tragi-comice, pentru a *experimenta* etapele propriei morți: „Au să te îngroape. Cu slujbă, / cu lacrimi, cum se obișnuiește. Dar după trei-patru zile / eu am să cer să te mai văd o dată, să te mai scoată puțin / de acolo. Și o să fie sicriul

[2] Dumitru Chioaru, *Noi developări în perspectivp,* Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010, p. 67;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

gol. Și, înăuntru, pe pereții / lui: numai inscripții de-alea porcești ca-n veceurile / publice. Să nu-ți pese, băiatul mamii. Asta e. Nu ești / făcut pentru lumea asta."[3] (*sfaturi din partea mamei*) Bizarul este prezent în poemele lui Cristian Popescu, întrucât după ce întreg ritualul de înmormântare este realizat „cum se obișnuiește", după trei zile, sicriul rămâne gol. Trimiterea la textul biblic este suprimat în secvența următoare a poemului, căci umanitatea intervine zgomotos, cu elementele ei deplorabile. Componenta religioasă este observată de Dumitru Chioaru, precum și modul în care *emoționalitatea tragică* este mascată de cuvânt, prin jocuri ironice. Moartea este adusă în universul poetic ca un prieten drag, devenind o *apocalipsă individuală.*

Familiaritatea cu care este abordată tema morții o transformă pe aceasta într-un element banal, ce face parte din realitatea cotidiană. Mircea Martin discută și el despre apropierea pe care o observă între individ și moarte: „Moartea n-a fost pentru Cristian Popescu o abstracție, o amânare, o exteriorizare radicală; dimpotrivă, o proximitate concretă, o componentă a vieții, o iminență continuă. Conștiința acută a morții îl va fi făcut să persevereze în insuportabil, să trăiască într-o exacerbare și trepidație nervoasă continuă, lăsând impresia că și-a legat direct poezia de artere, de viscere, de senzorii trupului. De aici, tragicul conținut în poemele sale, în ciuda idilismului lor declarat, în ciuda umorului de atâtea ori debordant."[4] Importanța pe care criticul o acordă prezenței morții în poemele lui Cristian Popescu este exacerbată, poetul fiind conștient de prezența ei și în viața de zi cu zi. Acest fapt i-a influențat puternic existența, în opinia exegetului, poetul asumându-și condiția de muritor atât în viața reală, cât și în poeme. Tragismul textelor, deși mascate de ironie, rezultă din această asumare a morții la un nivel intim.

Din cauză că a murit timpuriu și probabil și din cauză că s-a observat recurența temei în poemele sale, s-a creat printre unii critici obiceiul de a considera imaginea poetului ca fiind una a unui geniu, care aparține lumii metafizice. Exegetul Alex Ștefănescu de exemplu, afirmă „Nu

[3] Cristian Popescu, *Familia Popescu, Opere I,* Editura Tracus Arte, București, 2015, p.32;
[4] Mircea Martin, *Cristian Popescu, poetul deriziunii blânde și tragice,* în Cristian Popescu, *Familia Popescu*, Editura Tracus Arte, București, 2015, p. 12;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

este deloc exagerată comparaţia care s-a făcut între manuscrisele eminesciene şi cele rămase de la Cristian Popescu."[5] Dumitru Chioaru, în studiul său *Noi developări în perspectivă*, observă fabricarea mitului: „[…] Cristian Popescu era un mit cultivat mai ales de scriitorii nouăzeciști, dar și de alții, tributari unei prejudecăți adânc înrădăcinate în conștiința lumii literare românești, conform căreia viața boemă certifică faptul că un poet are carisma necesară pentru a fi liderul unui grup/ unei generații. […] Nu numai boema, ci și boala și moartea sa au părut confirmarea tradiției damnării poetului de geniu, care începe la noi cu Eminescu."[6] Însă deși s-a propagat acest *mit*, nu este mai puțin adevărat faptul că însăși opera lui Cristian Popescu îl situează pe acesta în vârful liricii nouăzeciste, alături de alți poeți talentați. Trebuie specificat că dacă poetul este în viziunea multor critici și scriitori liderul generației 90, acest lucru nu se datorează doar imaginii sale de poet damnat.

Fiind redactor-șef la suplimentul revistei *Luceafărul*, numit în mod sugestiv la fel ca generația – *Nouăzeci* –, Cristian Popescu exprimă un program teoretic pe care noua poezie îl conține. *Statutul de Artist-Creator* este contestat, poetul optând pentru un statut de om simplu, care să producă texte atât *utile social* cât și *valoroase estetic,* condiția fiind ca acestea să *conducă spre procesul facerii lui.*[7] Scriitorul este definit ca o ființă care încearcă să pătrundă la fel ca toți ceilalți sensurile existenței, nu finalitatea demersului fiind importantă, ci însuși demersul. Poetul militează pentru simplitate și pentru biografism, întrucât opera poetică devine utilă pentru *descifrarea existenței celui ce o produce.*[8]

Cu toate acestea însă, Șerban Axinte contrazice parte din programul teoretic enunțat de Popescu și consideră că în poezia lui nu se poate identifica vreo urmă de biografism: „Pentru prima oară în istoria literaturii române, numele de Popescu (personaj al unei opere literare) nu exprimă ideea de generalitate, loc comun, frivolitate, demagogie. Popescu iese din

[5] http://www.romlit.ro/cristian_popescu, accesat în 12.12.2016;
[6] Dumitru Chioaru, *Noi developări în perspectivp,* Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010, p. 65;
[7] http://atelier.liternet.ro/articol/2316/Serban-Axinte/Un-clasic-al-generatiei-nouazeci-Cristian-Popescu.html, accesat 12.12.2016;
[8] *Ibidem;*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

categorie *eşti*-lor. Şi cu toate acestea nu se poate vorbi despre *biografism*. «Datele personale» sînt transformate oniric în date ale materializării unei componente afective psihoanalizabile. Poetul imprimă senzaţia de firesc, de întîmplare cotidiană, unor acţiuni ferite de incidenţa locului comun. De aceea, toate asperităţile de limbaj (atunci cînd ele există) provenite din juxtapunerea tonului grav al metaforelor revelatoare cu inserţia de colocvialitate sînt anulate sub presiunea ansamblului"[9] Dacă numele Popescu a fost scos din generalitate, acest lucru nu se datorează modului în care este integrat biografismul în operă, întrucât *datele personale* sunt transformate în opinia criticului în *componente afective psihoanalizabile.*

Consider că biograficul este utilizat ca pretext pentru a asigura intrarea într-o lume bizară, în care normalitatea devine ceva straniu, care își creează propriile norme: „La-nmormântare, când noi, familia, ne aplecam pe / rând și sărutam pentru ultima dată fruntea rece a lui tata, / asistența, foarte numeroasă, a fost impresionată de cât / de tandre și dulci erau sărutările noastre și a început să / aplaude."[10] (*despre tata și noi*) Partea biografică a poemului apare în prima parte a poemului, pe când în a doua parte, gestul *audienței* de a aplauda introduce un sentiment de stranietate, care are un impact mărit întrucât fragmentul de început aparține realității cotidiene. Așa cum observă și Șerban Axinte, această lume stranie nu se impune, apărând într-un mod firesc, încercând în același timp să se integreze în realitate.

Pe de altă parte, contrazicându-l pe Șerban Axinte, Mircea Martin consideră că biografismul subzistă în întreaga operă: „Cristian Popescu se identifică operei sale cu toată biografia lui comună, banală, de fiecare zi, plină de anecdotic și sentimentalism. Transportându-și biografia în operă, amestecând planurile, el își bagatelizează opera, îi refuză acesteia puritatea autonomă, îi subminează noblețea și prestigiul."[11] Opera își este sufiecientă sie însăși, odată ce este eliberată de sub strânsorile procesului creator. Biografismul este atât de natural integrat în

[9] *Ibidem*;
[10] Cristian Popescu, *Familia Popescu Opere I,* Editura Tracus Arte, București, 2015, p. 35;
[11] Mircea Martin, *Cristian Popescu, poetul deriziunii blânde și tragice,* în Cristian Popescu, *Familia Popescu Opere I,* Editura Tracus Arte, București, 2015, p. 9-10;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

lirism, încât nu se creează nicio disonanță în poemele lui Cristian Popescu. Mircea Martin militează pentru o contopire totală între autor și operă. Consider că planurile despre care discută criticul, susținând că se amestecă, aparțin celor două categorii discutate mai sus. Prima este cea a biograficului, a existenței de zi cu zi, iar a doua cea a bizarului, a stranietății, introduse de poet fluent, fără ca vreo senzație de nepotrivire să fie provocată între aceste două planuri.

Pe de altă parte, pentru unii critici, originalitatea poemelor lui Cristian Popescu nu este îndeajuns pentru a-l situa pe poet într-o generație nouă, diferită de cea a optzeciștilor. Pornind de la teoria lui Nicolae Manolescu, conform căreia Cristian Popescu aparține generației optzeciste, (de altfel și Mircea Cărtărescu crede în *Postmodernismul românesc* că nouăzeciștii sunt o prelungire a optzeciștilor, cei dintâi nereușind să *revoluționeze* lirismul), Gabriela Gheorghișor merge pe urmele criticului, considerând și ea că poetul aparține de fapt generației optzeciste: „Deși, la prima vedere, pare că nouăzeciștii îndeplinesc toate aceste criterii (cu excepția celui temporal, al lui Thibaudet, potrivit căruia o generație literară se naște cam o dată la treizeci de ani; […]), noi susținem ipoteza că ei reprezintă o promoție a generației ’80.”[12] Cu toate argumentele care confirmă o încadrare a lui Cristian Popescu în generația 90, și pe care de altfel Gabriela Gheorghișor le discutp, exegeta vede mai degrabă o asemănare între cele două tipuri de poetică. Aceasta îl situează pe Cristian Popescu în generația 80.

Taberele sunt așadar împărțite, Mircea Martin și Laurențiu Ulici consideră pe de-o parte că se poate vorbi despre un nou lirism, care se desprinde de cel anterior, iar Nicolae Manolescu, Mircea Cărtărescu, ș.a. sunt împotriva acestei concepții. Alți critici acceptă tacit această împărțire, un exemplu fiind Alex Ștefănescu, ce afirmă că poetul Cristian Popescu „aparţine (convenţional) generaţiei «nouăzeciste».”[13] Fără să discute prea mult această temă deja îndelung dezbătută, criticul preferă să analizeze lirica propriu-zisă a lui Popescu, ocolind încadrarea acestuia într-un model literar.

[12] Gabriela Gheorghișor, *Cristian Popescu. Arlechinada tragică,* Editura Aius, Craiova, 2015, p. 21;
[13] http://www.romlit.ro/cristian_popescu, accesat în 12.12.2016;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Unul dintre criticii care au avut încredere în această nouă poetică este Laurențiu Ulici, care încă din 1987 scria un articol despre poetica ce se întrezărea: „Ar fi mai întâi *recuperarea lirismului*, într-un mod care se apropie de experiența lirică a promoției ’60, dar plantată într-un sol afectiv întrucâtva modificat de îngrășămintele chimice ale promoției ’80, lirismul acestor noi poeți pare să reitereze intimismul și gravitatea, ocolind exponențialul și ironismul. Ar fi apoi *radicalitatea atitudinii lirice*, mai mare decât a generației anterioare în ansamblul promoțiilor ei, bazată pe absența intertextualităților, în genere a referenților culturali […] Ar fi, în al treilea rând, în plan stilistic, *recrudescența expresionismului* într-o stilistică a experienței intime în care refuzul figurilor poetizării, inclusiv al metaforei, se asociază unei directeți – a sentimentelor, ca și a formulărilor – ce nu mai tolerează, parcă, iluziile dar nici nu conjugă verbele realistului.”[14] Criticul enunță o serie de trăsături care descriu lirica nouăzecistă. Exegetul diferențiază cele două tipuri de poetici, făcând o comparație între caracteristicile discutate, și evidențiind schimbările aduse de nouăzeciști. O primă trăsătură ar fi, așa cum specifică exegetul, *recuperarea lirismului.* În poetica scriitorilor se regăsește un intimism accentuat, (recunoscut și în poezia lui Cristian Popescu), precum și o gravitate (de asemenea regăsită în operele poetului). Lipsa ironiei nu este însă o trăsătură care să fie comună poeziei lui Cristian Popescu: „Ironia lui Cristian Popescu e învăluitoare, nu insinuantă; nu putem indica exact momentul sau locul în care s-a declanșat: ea ne cuprinde, ne urmărește insistent fără a anula – aici e surpriza – sinceritatea trăirii, adică a mărturisirii.”[15]

. Particularitățile poeziei nouăzeciste par a reprezenta în descrierea lui Laurențiu Ulici, o potențare a celor optzeciste. Universul liric se schimbă de asemnea, nemaîntâlnind în lirismul

[14] Laurențiu Ulici, *Solii promoției ’90 încep să apară*, în S.L.A.S.T. – Supliment literar-artistic al *Scânteii Tineretului*, 17 octombrie 1987, în *Universitas A fost odată un cenaclu...,* Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008, p. 441;

[15] Mircea Martin, *Cristian Popescu, poetul deriziunii blânde și tragice,* în Cristian Popescu, *Familia Popescu Opere I,* Editura Tracus Arte, București, 2015, p. 17;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

cultivat de scriitorii generației 90 figurile de stil, în principal metafora fiind reprimată în limbajul poetic.

Un alt critic care susține formarea unei nou generații, întruchipate de nouăzeciști, este Dan-Silviu Boerescu, care, discutând despre volumul *Familia Popescu,* dar și despre lirica nouăzecistă în general, expune o viziune în care „Odată de-structurată, lumea (textului) nu este ex-pusă cititorului în chip de mostră edificatoare și abandonată apoi într-unul din sertarele memoriei asociative. Din acest punct de vedere, implicarea în ordinea morală a textului (lumii) este superioară celei profesate de mulți dintre optzeciști și desantiști. […] Ironia post-modernistă acționează, în cazul nouăzeciștilor, în principal în cadrul etapei de re-structurare intertextuală. *Familia Popescu* reprezintă, în acest sens, un model ca și exhaustiv. ”[16] Caracteristicile asupra căreia exegetul se oprește sunt destrucurarea și restructurarea, aceasta din urmă petrecându-se în legătură cu ironia specifică postmodernismului.

Textele lui Cristian Popescu au înclinația de a experimenta forme noi de discurs. Scrise în proză, seamănă după cum observă și Dumitru Chioaru, cu un jurnal. Caracterul confesiv creează o senzație de simplitate și naturalețe; nimic forțat, nimic care să distrugă armonia poemului, în care așa cum a observat majoritatea exegeților, ludicul acționează ca mască pentru a ascunde tragismul situațiilor. În plus, Alex Ștefănescu observă că „În toate textele există un erotism difuz. Poetul are un spray cu care pulverizează senzualitate, ştrengărie şi graţie în jurul său. Fantezia sa delicat-funambulescă, plină de tandreţe, transformă apropierea de o domnişoară în înghesuiala din tramvai într-un diafan act sexual”.[17]

Dacă despre *Familia Popescu* și *Cuvânt înainte,* Alex Ștefănescu expune o viziune în care admirația este exprimată, *Arta Popescu* nu mai este văzută cu același entuziasm: „Arta Popescu nu mai are o asemenea putere de seducţie. Poate fi admirată, fără îndoială, pentru

[16]Dan-Silviu Boerescu, *Terasa*, 1988, în *Universitas A fost odată un cenaclu...,* Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008, p. 449;
[17]http://www.romlit.ro/cristian_popescu, accesat în 12.12.2016;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

gradul înalt de elaborare artistică, pentru ingeniozitate, pentru anumite cruzimi rafinate, dar admirată la rece."[18] Motivul pentru care *Arta Popescu* nu exercită o *putere de seducție* asemănătoare cu cea exercitată de celelalte două volume este datorat lipsei intimismului, compensată însă prin tehnicismul poemelor. Însă multe din poemele cuprinse în *Arta Popescu*, își păstrează forma și structura: după introducerea unui plan obișnuit, ce ține de cotidian, intervine planul straniu, inserat într-o manieră naturală: „O cafeluță, o ceartă, o cumpărătură... Și, după / aia și «Scufița Roșie»... Păi aștia și-ar da și sufletul pentru / Artă, Doamne! Nici nu le-ar păsa! Ar putea să și doarmă / în timpul pieselor, ca spectatorii... […] Păi, acum, spune și Dumneata, spânzurații ăia / de pe vremuri, nu erai ei cele mai grozave marionete? / Nu le țineai Matale c-o mână sforile de-acolo, de Sus, / de se-aduna lumea să-i vadă cum bâțâie din mâini, din / picioare și scot limba? Se-aduna sau nu se-aduna lumea? / Striga ea sau nu striga fericită bis?! Păi vezi, Doamne?! / De ce nu iei Matale o inițiativă d-asta d-a Ta, o dată / pentru totdeauna?..." [19] (TEATRUL – un psalm al lui Popescu) După tonul glumeț folosit în dialogul cu Dumnezeu, autorul introduce tragismul menționat de Mircea Martin, deghizat într-o situație neobișnuită care are rolul de a șoca. Spânzurații sunt niște marionete în mâinile lui Dumnezeu, iar oamenii vii sunt niște spectatori care participă fericiți la scenă și strigă *bis*, dorind repetarea ei.

Prezentând volumul *Familia Popescu*, Mircea Martin afirmă: „Sigur este că poemele care formează acest ciclu constituie un tip de poezie de o noutate radicală în raport nu numai cu propria producție, dar și cu tot ce s-a scris până atunci în poezia românească. I se pot descoperi influențe – au și fost semnalate de la început –, Urmuz, suprarealiștii, Bacovia, Caragiale, dar fără să i se poată contesta în vreun fel originalitatea. Iar impresia de «nemaipomenit» rezistă la o lectură reluată peste decenii."[20] Criticul confirmă originalitatea lui Cristian Popescu, admițând că poetul iese învingător în lupta contra timpului, lectura poemelor

[18] *Ibidem;*
[19] Cristian Popescu, *Arta PopescuOpere II,* Editura Tracus Arte, București, 2016, p. 67;
[20] Mircea Martin, *Cristian Popescu, poetul deriziunii blânde și tragice,* în Cristian Popescu, *Familia Popescu Opere I,* Editura Tracus Arte, București, 2015, p. 6;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

sale fiind mereu proaspătă. Deși influențele din alți autori precum Urmuz sau Bacovia au fost semnalate, ele nu umbresc în vreun fel stilul original, care îl desparte pe scriitor de generația optzecistă.

Deși discuții multiple au fost purtate în legătură cu termenul de generație, cu încadrarea scriitorilor în generații sau promoții, scriitorii nouăzeciști au fost lăsați în umbră de către critică. Optzeciștii au dominat scena literară, iar scriitorii nouăzeciști au fost situați de către majoritatea criticilor sub influența lor. Deși scrierile unui poet precum Cristian Popescu, ce a reușit să se facă apreciat de către niște critici precum Mircea Martin sau Laurențiu Ulici, au fost considerate ca fiind originale și au revendicat astfel o despărțire de lirica anterioară, exegeza a șovăit când a venit vorba de încadrarea într-o paradigmă. Pe când cei doi critici menționați mai sus au susținut afilierea lui Cristian Popescu generației 90, alți teoreticieni au pretins că poetica scriitorului nu prezintă diferențe majore de cea a poeticii cultivate de optzeciști. Există mai multe direcții care pot fi explorate în poezia lui Cristian Popescu, însă direcția dominantă semnalează necesitatea unei încadrări diferite, într-o nouă paradigmă, care nu mai poate fi aceeași cu cea optzecistă.

BIBLIOGRAFIE:

Opera poetică:

1. Popescu, Cristian, *Familia Popescu*, Opere I, Editura Tracus Arte, București, 2015;
2. Popescu, Cristian, *Arta Popescu,* Opere II, Editura Tracus Arte, București, 2016;

Studii critice:

1. Boerescu, Dan-Silviu, *Terasa*, 1988, în *Universitas A fost odată un cenaclu...,* Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

2. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc,* Editura Humanitas, București, 2010;
3. Chioaru, Dumitru, *Noi developări în perspectivă,* Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010;
4. Gheorghișor, Gabriela, *Cristian Popescu. Arlechinada tragică,* Editura Aius, Craiova, 2015;
5. Lefter, Ion Bogdan, *Anii '60-'90 Critica literară,* Editura Paralela 45, Pitești, 2002;
6. Marino, Adrian, Introducere în critica literară, Editura Aius, Craiova, 1968;
7. Martin, Mircea, *Cristian Popescu, poetul deriziunii blânde și tragice,* în Cristian Popescu, *Familia Popescu,* Opere I, Editura Tracus Arte, București, 2015;
8. Martin, Mircea, *Cristian Popescu sau despre poezie ca autobiografie imaginară,* în Cristian Popescu, *Arta Popescu,* Opere II, Editura Tracus Arte, București, 2016;
9. Martin, Mircea, *Spre o nouă paradigmă literară*, în *Echinox,* nr. 2-3, 1988, în *Universitas A fost odată un cenaclu...,* Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008;
10. Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2008;
11. Țeposu, Radu G., *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, București, 1993;
12. Ulici, Laurențiu, *Literatura română contemporană,* Editura Eminescu, București, 1995;
13. Ulici, Laurențiu, *Solii promoției '90 încep să apară*, în S.L.A.S.T. – Supliment literar-artistic al *Scânteii Tineretului*, 17 octombrie 1987, în *Universitas A fost odată un cenaclu...,* Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2008;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Surse web:

1. http://www.romlit.ro/cristian_popescu, accesat în 12.12.2016;
2. http://atelier.liternet.ro/articol/2316/Serban-Axinte/Un-clasic-al-generatiei-nouazeci-Cristian-Popescu.html, accessat 12.12.2016.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

ANNIE BENTOIU. IDENTITARY RECONFIGURATIONS IN THE POST-TOTALITARIAN DIARISTIC LITERATURE

Ştefania Maria Custură
PhD, Sapientia University of Miercurea Ciuc

Abstract: Annie Bentoiu's memoir writings, edited in two volumes, published by Humanitas Publishing House, in sequential editions (2007, 2009 and 2011) ***Thetimethatweweregiven****.* ***Memoirs. 1944-1947*** *respectively, 1947-1959, belong to the post-totalitarian literary discourse and tackles a paradigm of the re-living, with the means of the autobiography, of the most terrifying period of the post war history of the Romanian society, of the Stalinist communism.*

A literature of the memory, Annie Bentoiu's work brings back to life the experiences of the communist period, by reflecting a double trauma, the individual and the collective one, in which the author builds a persona identity profile, of the captive that elaborates, through the act of creation, his own resistance formulae.

In history's weaving the reconfigured at a macro scale the history of the individual's becoming can be perceived, who accepts his marginalization imprinted by a totalitarian regime, and elaborates his own escaping strategy through the diaristic discourse..

Annie Bentoiu's literature establishes a relationship of re-legitimization towards the totalitarianism which she fixates in an autobiographic key and acts with the force of an aesthetic option of evading from the big History into meta-history.

Key - words: totalitarianism, diaristic literature, identity, marginalization, a culture of resistance.

Nevoia autorilor de a recupera o literatură a autenticității, expulzată de ideologia totalitară la periferia spațiului literar, se manifestă în contextul interesului amplificat pentru istoriile personale, pe fondul deconstrucțiilor contemporane. Annie Bentoiu (1927-2015), poetă, scriitoare[1] și traducătoare, soția compozitorului Pascal Bentoiu, este cunoscută prin cele două

[1]*Strada Mare*, roman, București, E. P. L., 1969, sub pseudonimul *Adriana Vlad*; *Timpul ce ni s-a dat*, vol. 1, editura Vitruviu, 2000; ed. a II-a Editura Humanitas 2007; *Timpul ce ni s-a dat*, vol. 2, editura Vitruviu, 2006. În limba franceză a publicat următoarele: *Poèmes I/II*, Lausanne, Les Editions de l'Aire, 1989; *Dix méditations sur une rose*, Lausanne, Les Editions de l'Aire, 1989; *Phrases pour la vie quotidienne*, Lausanne, Les Editions de l'Aire, 1990, versiune română de Irina Eliade; *Fraze pentru viața de zi cu zi*, Ed. Cartea Românească, 1998;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

volume de memorii, ***Timpul ce ni s-a dat***, retrăiri plasate sub semnul autenticității[2], cei ai instaurării regimului comunist în România, în cea mai neagră ipostază a sa, a stalinismului. La apariția celui de-al doilea volum, în 2011, la Editura Humanitas, criticul Alex Ștefănescu saluta performanța memorialistei de a oferi, poate pentru prima oară, în câmpul vast ale memorialisticii post-totalitare, o lucrare capabilă să redea, în toată autenticitatea sa dureroasă, distrugerea sistematică a societății românești interbelice și infirmizarea pentru multe decenii, a unei întregi umanități, nu numai a celor aruncați în închisorile comuniste, dar și a celor liberi, înțelegând termenul din urmă în relativitatea sa.

Timpul ce ni s-a dat este o literatură a memoriei, ce configurează identitatea dilematică a celei care se confesează, și care retrăiește experiențele perioadei comuniste în registru multiplicat al suferinței: individuale și colective. Ea stabilește, în egală măsură, un raport de re-legitimare față de totalitarismul pe care îl fixează în cheie autobiografică. Pelerinajul memorialistei în trecutul totalitar recuperează o identitate captivă în contextul întâlnirii cu Celălalt, cu alteritatea. Este vorba, pe de o parte, de o alteritate exterioară, individualizată prin imaginea războiului, prin poziția față de Germani nazistă și de Aliați, urmată de experiența totalitarismului comunist, dar și una interioară, vizând dialogurile dintre eu-rile memorialistei. Literatura este învestită, pe acest fundal politico-ideologic, cu rolul de opțiune estetică de evadare din istorie, ce asigură refugiul purificator prin text. Iată, în acest sens o confesiune, sub semnul căreia se derulează întregul proces al re-construcției identitare: „după intrarea noastră în război, încetasem total să mă mai interesez de politică și de istorie. Mi se părea că ne cufundăm într-un abis de neînțeles, iar soluția mea personală fusese *să evadez; scriam basme și poezii franțuzești,* (s.n.) cultivam un soi de optimism superficial și forțat, alternând cu perioade secrete de disperare." (Bentoiu 2011. 9) Re-scrierea istoriei conferă obiectivare, purificare și detașare, chiar dacă recunoaște că „Experiența practicată în acest secol pe atâtea milioane de oameni abia începe să fie studiată

Voyage en Moldavie, Vevey, Les Editions de l'Aire, 2001; *Une liberté désenchantée*. Carnets 1992-1993, Editions de l'Aire, 2008

[2] Volumul întâi narează evenimentele politice ale anilor 1944-1947; cel de-al doilea este dedicat intervalului 1947-1959.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

obiectiv din afară de către cei care au cunoscut-o pe pielea lor. Este atât de grea această ieșire din sine, încât lucrurile merg extrem de încet. Eu însămi am descoperit cu extremă mirare, scriind acest text, cât de importantă este, sau a fost pentru mine problema acestui regim: nu credeam ca el să ocupe atâta loc în mintea și psihicul meu." (Bentoiu 2011. 302)

Discursul literar post-totalitar abordează o paradigmă a retrăirii din perspectiva individului-martor la devenirea Istoriei mari, a Istoriei oficiale, care se scrie implacabil, sub ochii săi și care ancorează umanitatea românească în comunism. Identitatea naratorului, captiv al regimului totalitar, se re-compune, așadar la dublă scară: la scară mare, a Istoriei exterioare și la nivelul istoriei subiective, individuale. Rememorarea se realizează din perspectiva *victimei* regimului totalitar obtuz, nivelator fără milă al individualităților creatoare, și jalonează traseul unui profil identitar personal, al ființei marginalizate, care își construiește propriile formule de rezistență, în condiții de teroare paralizantă. Plasându-și demersul sub semnul timpului istoric, autoarea ține să precizeze de la bun început că „istoria nu e nici logică, nici frumoasă și cu atât mai puțin morală." (Bentoiu 2011. 8) Frescă, de o uluitoare vitalitate, a societății românești în primele decenii după război, confesiunea lui Annie Bentoiu se constituie într-un rechizitoriu al comunismului, obținut cu argumentele imbatabile ale traumelor și suferințelor umane, textul fiind o recompunere dintr-o sumă de frânturi, a unui sistem care pe plan intelectual a stimulat minciuna, iar în plan afectiv, ura și invidia. (Bentoiu 2011. 302) Nucleul celor două volume ale ***Timpului ce ni s-a dat*** îl reprezintă analiza noțiunilor de *sistem* și de *ideologie*, și de *doctrină,* realizate de pe partea opusă a baricadei. Scopul mărturisit este acela de a contura, prin literatura autoscopică, noțiunea de „culpabilitate ideologică." (Bentoiu 2011. 305). Orice mărturisire realizată din interiorul fenomenului terorii comuniste, are rol de avertisment, în legătură cu pericolul aderării la orice formațiune politică, ce practică violența și impune supunerea totală a membrilor.

Itinerariul memorialistic își ia ca reper anul 1944, bombardamentele din 4 aprilie, la vârsta de 17 ani ai autoarei. Deși este război, românii își trăiesc ultimele zile de libertate. Destinul individual se suprapune permanent peste cel colectiv, memorialista re-vizitează trecutul

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

individual și subiectiv, doar în măsura în care ceea ce i s-a întâmplat în trecut se circumscrie evenimentelor tragice ale istoriei, percepute la scară macro. Din această perspectivă transpare sentimentul de neliniște al unei familii aristocratice, în care tatăl este medic român, iar mama elvețiană din cantonul francofon Vaud, dar și al unei colectivități, în momentul în care se rostește la radio comunicatul de la 23 august 1944. Deși plasat într-un îndepărtat trecut față de momentul narării, autoarea retrăiește cu precizie sentimentul de atunci: ” Era o noapte senină de vară, aparent ca toate celelalte. Ceea ce mă stăpânea era un fel de angoasă tulbure, fără formă. Principala imagine care-mi venea în minte era cea a unui zăgaz ce se rupe. Suportată cu iritare și ostilitate, prezența nemților de fapt ne apărase.” (Bentoiu 2011. 7) Teroarea roșie, ce se conturează este prezentă, pentru început prin termenul *bolșevic*, încărcat în conștiința majorității cu conotații sângeroase. Înainte să fie percepută ca atare, alteritatea se re-construiește în ipostaza unei mitologii a Celuilalt, recuperate din literatură: *Rusoaica* lui Gib Mihăescu construise o „mitologie bizară , atractiv-repulsivă, a femeii ruse”. aceeși senzație o conferă și *Zvetlana* lui Octav Desila. Romanul lui Blaise Cendrars, *Moravigne*, plasat în Uniunea Sovietică a anilor ’20 provoacă convulsii, prin beția și haosul evocate, în timp ce o carte a lui Borin Suvarin despre viața lui Stalin, îl prezintă pe acesta ca asasin. Alteritatea regimului totalitar se de-construiește/ re-construiește la nivelul imaginarului, apoi la cel al vocabularului (*colhoz,* încărcat cu conotațiile terorii*).* Situațiile de criză sunt cele care determină stereotipurile persecuției, confesiunea autoarei recompune o frescă a societății comuniste, într-o paradigmă a negativității, pusă în slujba deconspirării ororilor regimului. Dorința mărturisită este aceea a unei confesiuni purificatoare, eliberatoare de angoasele trecutului, pe fundalul unei analize complexe a relației dintre istorie și memorie.

Alteritatea interioară a autoarei declanșează glisarea pe axa temporală, privirea din perspectiva prezentului asupra trecutului, re-construit prin memorie, antrenează și cititorul în acest periplu al obsesiilor identitare. Dialogul cu acesta este permanent, căutarea de sine, presupunând solidaritatea celui căruia îi sunt, în fond, adresate paginile ce se nasc din rememorarea în cheie autoscopică: ”Astăzi, recitind cele scrise mai sus, sunt frapată de amestecul de naivitate și

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

intuiție corectă din gândurile mele de atunci (...) Un om atacat din două părți în același timp nu poate fi criticat dacă se aliază temporar cu unul din atacanți împotriva celuilalt, cu scopul final de a scăpa de amândoi." (Bentoiu 2011. 9) Literatura lui Annie Bentoiu propune cititorului un itinerariu comun, un traseu spiritual al coborârii în Infernul comunismului, pe parcursul căruia autoarea își asumă rolul de călăuză. Bolgia totalitarismului, traversată din 1947 până în 1959, propune la capătul drumului, un amplu tablou conclusiv asupra istoriei recente a Europei și a societății românești, plasate sub semnul *experimentului*. Este vorba, pe de-o parte de o abstracțiune socială, iar, pe de alta, de a testa rezistența unei umanități, pusă în situații dezumanizante, depersonalizante, lezante în grad superior al demnității și pe care, prin voință individuală, nu avea cum să se modifice. De suferit au avut cu toții: și cei care s-au implicat activ, dar și aceia care i-au resimțit doar efectele. Re-compunerea și înțelegerea fenomenului din interior, de către o victimă a acestuia, conferă scrierii memorialistice dimensiunea tragismului.[3] Cititorul cu experiența totalitarismului va face o lectură orientată spre etic (lectura va suprapune grila personală experienței narate), însă pentru cititorul familiarizat cu fenomenul doar pe cale livrescă, memorialistica autoarei va avea doar certă valoare estetică. Ambiția veridicității, în cazul genului biograficului, a scriiturii personale, funcționează în limitele a două convenții: *pactul autobiografic* și *pactul cu Istoria.* (Simion 2002. 15). Cu alte cuvinte, povestirea se naște între timpul înțeles, în general, și cel personal, ceea ce în termenii lui Paul Ricoeur se rezumă prin „le gardien du temps". (Ricoeur 1985. 435) Raporturile cu puterea politică vor fi analizate constant prin manifestările și reculul lor în plan personal. Destinul personal nu poate fi separat de cel al colectivității din care individul face parte. Liantul între cele două, în era colonizării staliniste, este *suferința* în intensitate variabilă și *spaima.* La scară

[3]în virtutea autenticității, autoarea adaugă dimensiunii textuale proprii, date statistice, informații extrase din lucrări de specialitate, dedicate fenomenului totalitar românesc, este vorba, printre altele, de cartea lui Gheorghe Boldur-Lățescu, *Genocidul comunist în România,* 4 volume, apărută la Albatros, București, între 1992-2003. Autorul, fost deținut politic, avansează cifre care donferă totalitarismului dimensiunea apocalipticului: numărul deținuților politici, în perioada 1948-1949 ar fi fost de 1. 131.000 de persoane. Dintre aceștia, mai mult de 500.000 ar fi decedat în lagăre de muncă, în temniță sau de pe urma condițiilor de viață de neimaginat din perspectiva prezentului.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

largă, regimul opresiv, se sprijină pe doi piloni, Holocaustul și Gulagul. (Bentoiu 2011. 623) Analiza memorialistei, realizate fără patimă sau spirit vindicativ, este o schiță comparativă pertinentă la nivelul sistemelor, care devoalează o serie de asemănări, ce rezumă un deznodământ comun la nivelul sistemelor politico-ideologice din Estul și Vestul Europei, în prima jumătate a secolului al 20-lea.

Prezența unei alterități agresive se concretizează prin stereotipuri ale totalitarismului și *persecuției.* Întoarcerea post-traumatică pe câmpul socio-cultural al suferinței, echivalează cu re-vizitarea unui spațiu al claustrării, la mult timp după eliberare și rememorarea afectivă a complexului de stări ale eului. O opinie asumată, întărită prin mijloace documentare și experiență nemijlocită, este formulată în legătură cu destinul evreilor din România. În controversata chestiune, dacă a existat sau nu un Holocaust românesc, memorialista răspunde fără ezitare că nu a existat, dar au funcționat delațiunea, dezinformarea, procese forțate de „românizare", inocularea continuă a sentimentului de spaimă. Atitudinea marginală a alterității evreiești, determină a *strategieidentitară* a acestora, bazată pe solidarizarea cu patimă cu ideologia comunistă. Sursa acestui atașament ideologic ar fi resentimentele sociale, financiare sau biologice (Bentoiu 2011. 129), dar analiza coboară la niveluri de adâncime, și se oprește la imposibilitatea alterității de a percepe dilemele identitare ale românilor, atașați genetic de pământurile lor. Momentele tragice ale Istoriei oficiale sunt analizate de memorialistă din perspectiva măștilor *Celuilalt* și a atitudinii ireconciliante în ceea ce privește atașamentul față de pământul strămoșesc.[4] Jocurile alterității politico-ideologice, fascismul italian, comunismul, nazismul și legionarismul, contemporane, au ceva comun între ele: „dorința de a ameliora starea societăților în care s-au născut; dar ele refuză mijloacele legale și parlamentare existente în secolul nostru, pe care istoria universală le-a pus la punct după lungi și dureroase căutări." (Bentoiu 2011. 132)

[4] aderarea evreilor la comunism, mai ales al celui mai virulent grup, al tinerilor marxiști, este interpretabilă ca alternativă la ideologia nazistă (Bentoiu, 128), dar și prin lipsa de multe secole al unui teritoriu al lor, pe care evreii să îl apere. (Bentoiu 2011. 129)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Venirea rușilor în România este descrisă, în volumul întâi, ca începutul sfârșitului: oamenii se ascund în casă, negustorii lasă obloanele, se vehiculează zvonuri, devenite ulterior realitate, despre agresivitatea soldaților. Contactul cu *străinul* este analizat la nivelul cetățeanului, pus în fața faptului istoric implacabil: comunicate ale Marelui Stat Major care răspândesc spaimă, paralizia omului obișnuit care își construiește iluzia normalității, imaginea jalnică a armatei „victorioase", aspectul de hoardă din străfunduri asiatice (Bentoiu 2011. 13). Sfârșitul celui de-al doilea Doilea Război Mondial este surprins prin prisma amurgul unei lumi, a unei *forma mentis,* ce nu va avea să mai fie niciodată: sistemul educațional solid, a cărui întruchipare este Școala Centrală, unde studiază memorialista, toposul interbelic, al cărui nucleu este Bucureștiul, cu teatrele și cinematografele sale, cu intelectalii interbelici, care au coagulat cea mai valoroasă generație a culturii române. La Savoy, Constantin Tănase își încântă publicul cu binecunoscutele sale cuplete; iluzia libertății este dată de libertatea de a se glumi pe seama obtuzității și prostiei politicienilor. Lumea „nouă" și străină se insinuează treptat, cu răbufniri de brutalitate, cum sunt cele de la Uzinele Malaxa, din data de 24 februarie, unde se remarcă însuși „tovarășul" Gheorghiu-Dej; intoxicările din singurul cotidian care mai apărea la acea dată, „Scânteia"; discursul agresiv al lui Andrei Vîșinski; recenzia unei conferințe ținute la ARLUS, cu titlul „Lumina vine de la Răsărit", semnată de Mihail Sadoveanu. Ampla analiză politică pe care o face Annie Bentoiu procesului instaurării comunismului în România, se împletește cu constatarea ironică a pervetirii multor intelectuali români la noul sistem. Micile intermezzo-uri de la narațiunea principală, au rolul de a fixa imaginea părinților, a prietenilor, lărgindu-se apoi, pentru a cuprinde povestea de iubire și căsătoria memorialistei cu renumitul compozitor Pascal Bentoiu, conferind discursului mărcile scriiturii feminine. La nivel personal, confesiunile lui Annie Bentoiu configurează o identitate dilematică, ce se raportează la istoria oficială. Individului, captiv în istorie, îi rămân ca mijloace de redempțiune doar familia și iubirea.

Imaginea alterității se concretizează, în cele două volume ale ***Timpului ce ni s-a dat,*** înarhetipul *străinului*, materializat în varii ipostaze politico-ideologice. Fenomenul Mișcării Legionare este

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

plasat de memorialistă în contextul mai amplu al manifestărilor de extrema dreaptă din Europa de după Primul Război Mondial, care au zdruncinat conformismul și spiritul pașnic european pentru multe decenii. Tipologii ale acestei mișcări, în spațiul socio-politic românesc, sunt A. C. Cuza, unul din ideologi și Căpitanul", Corneliu Z. Codreanu, a cărui impresionantă forță de seducție este analizată de Annie Bentoiu în pagini memorabile de evocare istorică, fără a pierde din vedere ciudata convertire a legionarilor la comunism, în urma unei înțelegeri pe care aceștia o fac cu Ana Pauker. Deznodământul scindat al Mișcării, unii pervertiți la ciuma roșie (și sancționați cu ironie prin celebrul "Căpitane, nu fi trist, / Garda merge înainte / Prin partidul comunist."), alții aruncați în temnițele comuniste, unde s-au remarcat prin solidaritate și atitudine demnă, este radiografiat din perspectiva prezentului, atributele eroismului și ale curajului fiindu-le păstrate doar acelor puțini, care au ales mișcarea de rezistență anticomunistă din munți și a căror istorie mai așteaptă să fie adusă la lumină.

Un alt moment distinct al instaurării utopiei comuniste, care va marginaliza și va periferiza România pentru o jumătate de secol, re-compus din perspectivă autobiografică, îl reprezintă alegerile din noiembrie 1946. Dincolo de minuția cu care memoria readuce la viață istoria prin narațiune, remarcăm pertinența și luciditatea concluziilor, formulate în prezent despre momentul de stupoare de odinioară și de incapacitatea de reacție, atunci când Cortina de Fier a separat iremediabil România de Europa.Memorialista își proiectează în discursul despre istorie spaimele intelectualului, care-și vede propriul sistem de valori călcat în picioare de o ideologie grotescă. Dispariția celor două doctrine, liberalismul și național-țărănismul, prin manipularea în binecunoscutul stil sovietic a alegerilor, este interpretată ca momentul zero al închiderii țării în blocul comunist și, prefigurează, în mod aproape concomitent, soluția emigrării/ a exilului. Noțiunea de *libertate*, dobândește semnificații nebănuite într-un discurs cu caracter post-traumatic. Distopia comunistă a deformat nu numai caractere și conștiințe, dar a reușit să desfigureze însuși mijlocul elementar al comunicării umane: „Cuvintele își vedeau desfigurat înțelesul, semnul fiecărei valori era întors." (Bentoiu 2011. 308)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Deși volumul al doilea al ***Timpului ce ni s-a dat,*** își propune să rememoreze istoria până în anul 1959, povestirea rezumă și anii ’60, din aceeași perspectivă dublă, a destinului personal, grefat pe cel colectiv. Mitologia puterii totalitare este deja constituită, comunismul își continuă nestingherit marșul triumfal către distrugerea din temelii a societății românești. „Inteligheția terifiată” (autoarea îl citează aici pe Vladimir Tismăneanu), periferizată prin teroare constantă și umilire publică, își construiește propria strategie de supraviețuire. Lucruri mărunte, un model nou de pardesiu, câteva parfumuri franțuzești și stilourile Pelikan sugerează existența, dincolo de Cortină, a unei lumi libere.

Memorialistica lui Annie Bentoiu își ia ca pretext viața personală, pentru a transgresa cu analiza limitele sistemului și ale ideologiei, care au aruncat în beznă, pentru mai multe decenii o societate, devenită model european al interbelicului. Privirea scrutătoare a analistului dezvăluie principiul care stă la baza funcționării oricărui regim care lezează demnitatea umană: ura de rasă și ura de clasă. (Bentoiu 2011. 624) care împart populația înt-o minoritate dominantă și o majoritate supusă, manipulată, prin orice mijloace până la apariția grotescului Om Nou.

Finalul amplelor mărturisiri stă sub semnul pledoariei pentru autenticitate, pentru renunțarea la ficțiune, în favoarea vieții trăite, pulsânde. Căci, în fond, care este cea mai mare aventură a ființei umane decât traversarea timpului ce i s-a dat ?

Bibliografie

BENTOIU, Annie. *Timpul ce ni s-a dat. Memorii 1944-1947*, București, Humanitas, 2011

BENTOIU, Annie. *Timpul ce ni s-a dat. Memorii 1947-1959*, București, Humanitas, 2011

RICOEUR, Paul. *Temps et Rècit*, tome 3, Paris, Seuil, 1985

SIMION, Eugen. *Genurile biograficului*, București, Univers Enciclopedic, 2002

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

ION VLASIU – OPERA UNIVERSE

Delia Maria Roşca (Răuţă-Roşca)
PhD,"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract:Vlasiu's triple vocation, best known as a sculptor, but almost equally painter and writer, did not lead to the eclecticism of endowments. His paintings have searched the way to the interpretation of the human soul. He has nostalgia village as a national collective soul, which feels solidarity and whose survival would want to ensure amid contemporary human drama. In the tradition he seeks glow of brightly colored, woven with vegetal decorative elementary rhythmic reaching images on appearances stylized and primitive vibrations. Villages, landscape, history are areas (areas) of their predilection choose the topics presented in the form of metaphor, a symbol. The ages of man and throughout his life, depiction of the everyday world and anonymous copies of his village plan national history and culture are becoming favorite. Through his sculpture he seeks to reach those original forms, resembling ancestral simple bodies produced by the forces of nature. Regardless of the material used - stone, wood, plaster - he tries to recreate the pure form. In constant communication with the world of his native area, he gives life to this world so complex inventing a laconic language heads of children, the elderly, peasants, intellectuals or heroes. By morphology and stylistic sculpture - especially impressive totemic representations and works inspired from fairy tales and legends - direct link to the traditions of this nation. His novels that touch autobiografical literary fiction size without losing authenticity of the document thrill of living life, human structure and define his artistic village whose background is in all her undeniable. In prose memories, in sculpture and painting, Ion Vlasiu permanent living revelation of the outside world and their own inner.

Keywords: vocation, village, culture, sculpture, fiction.

Reputatul sculptor și scriitor transilvănean **Ion Vlasiu** s-a născut în **6 mai 1908** la Lechința, județul Mureș. Fiu de țărani, rămas orfan de ambii părinți, crescut de bunicii dinspre mamă în Ogra, pe Mureș, peisajul acestui sat și figurile celor doi bunici marchează proza evocatoare a lui Ion Vlasiu.

Lechința e sat pe Valea Mureșului, sat românesc locuit de vreo 500 de suflete. Înainte cu mulți ani locul pe care azi trăiesc lechințenii, nu era sălbatic, ci locuit de strămoși.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Privind chipul celor adunați în biserică sau în alt loc, cu ușurință se poate vedea că deși una la port, lechințenii sunt deosebiți la înfățișare. Sunt unii chipeși cu chipul bălai, alții mărunței cu obrazul osos, bărnaci. Femeile sunt mărunte, îndesate și oacheșe, altele mai zvelte cu ochii căprui, limpezi; toate sunt drăgăstoase din fire și harnice, iar bărbații, mai mult făloși.

Tatăl său era lechințean după mamă din veac în veac, iar după tată de șapte generații, la capătul cărora stă un străbunic preot, Popa Chirilă, venit de undeva din Țara Oltului. Acesta a avut doi copii, unul cu tragere spre învățătură, supranumit Boeru și unul zis Lupu, fără înclinații cărturărești. Acesta s-a însurat cu o fată din sat și s-a făcut plugar. Prenumele Vlas l-a purtat după al nevestei și el și toți urmașii, care sunt nenumărați. E drept că și azi Vlăsăștii băștinași spun cu hulă despre seminția lui Lupu că a furat numele lui Vlas, cei mai mulți au uitat însă cum a fost și cred despre Vlăsăști că sunt una. Dacă preotul satului nu i-ar fi povestit lui Ion Vlasiu toate acestea și el așa ar fi crezut.

Numele Vlas, în scriptele de la sfârșitul secolului al XIX preoții latinizați l-au scris Blazius, dar forma asta n-a prins rădăcini în uzul lechințenilor. Numele se schimbă iar, ceva mai târziu, după 1818, odată cu România mare. Scriitorul l-a schimbat în Vlasiu , pe când era elev, ca sa-l facă mai românesc. (Vlas vine de la Vlah).

Lechința este așezată lângă Mureș, râu cu mers domol și cu o istorie pierdută în veacuri. Mai era în Lechința și o pădure, prin care scriitorul umbla cu vitele, pădure care purta numele haiducului Oancea.

Când avea șase ani tatăl său a plecat în război și i s-a pierdut urma; i-a fost scris să nu aibă nici act de moarte. A murit de holeră în Galiția în primele luni ale primului război mondial.

Mama sa a murit în 1818 și cum nu mai avea pe nimeni a fost dus la Moșul său în Ogra, sat mai sus pe malul stâng al Mureșului; Lechința e pe dreapta. Moșul său era zgârcit la vorbă, după cum și viața lui a fost zgârcită cu el. A fost orfan și a crescut slujind la alții.

Pentru Ion Vlasiu sculptura a reprezentat arta de a săvârși, de a împlini în formă și spațiu imaginea cea de peste veci a chipului și a vieții omului.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Între anii **1921-1926** urmează Şcoala de Arte şi Meserii din Târgu-Mureş, după care, între 1928-1930 studiază sculptura cu Romulus Ladea la Şcoala de Belle-Arte din Cluj.
1932 este anul în care deschide prima expoziţie personală de sculptură la Târgu-Mureş care este şi prima expoziţie de sculptură din acest oraş. În 1933 editează primul şi singurul număr al revistei de avangardă Herald împreună cu un grup de tineri intelectuali clujeni printre care Olga Caba, Yvonne Rossignon, Eduard Mezincescu, Eduard Pamfil, Wolf Eichelburg, Grigore Popa. Publică aici cu pseudonimul Saul Pelaghia. În 1938 deschide o expoziţie personală de pictură şi sculptură la Paris, la Galerie Contemporaine şi expune la Salon des Tuileries atât pictură cât şi sculptură. În 1939 publică romanul autobiografic "Am plecat din sat", premiat cu Premiul Academiei Române. Este primul volum dintr-un vast ciclu autobiografic în care relatează meandrele formaţiei sale ca om şi ca artist şi care mai cuprinde "Poveste cu năluci" 1941, "Drum spre oameni" – 1962, "O singură iubire" – 1965, "Cartea de toate zilele" – 1984, "Succes moral" – 1985, "Monolog asimetric" 1988, "În spaţiu şi timp" (4 volume apărute intre 1970-1987), "Obraze şi măşti" 1994, "Casa de sub stejari" 1999. Între timp, organizează numeroase expoziţii personale de sculptură şi pictură la Cluj, Bucureşti (1933 – Sala Hasefer; 1936 – Sala Mozart; 1942 – Sala Dalles, 1944 – Sala Dalles, 1957 – Sala Magheru, 1967 – Sala Dalles, 1978 – Sala Dalles, 1984 – expoziţie retrospectivă Sala Dalles), Timişoara, Braşov, Paris (1938), Varşovia (1977), Athena (1979). Participă la cele mai importante expoziţii colective din Bucureşti şi Cluj, precum şi la expoziţiile de artă românească din străinătate, printre care la Bienala de la Veneţia din 1976. Profesor la Academia de Arte Frumoase din Timişoara (1938), redactor şef al revistei Arta (1966-1969), Ion Vlasiu este autorul mai multor monumente dedicate unor evenimente sau figuri memorabile ale istoriei şi culturii româneşti – *Maternitate* (Bucureşti, 1958), *Horia, Cloşca şi Crişan* (Cluj, 1974), *Monumentul Unirii* (Blaj, 1975), *Monumentul lui Aurel Vlaicu* (Târgu-Mureș 1976), *Ion Creangă* (Piatra Neamţ, 1983). A fost distins cu mai multe premii printre care Premiul Academiei Române, 1939, Premiul Anastase Simu, 1942, Doctor Honoris Causa al Universităţii Babes-Bolyai din Cluj, 1993.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

„Extrăgându-și forța din adânci izvoare țărănești transilvane, din tradiția artiștilor anonimi din vremuri îndepărtate". (Dan Grigorescu)[1], el este „adânc pătruns de menirea omului de a duce mai departe truda naturii" și „de a se ridica, înfrângând toate greutățile sau obstacolele ivite în cale, la rostul său de ființă capabilă să gândească și să trăiască în mod creator". (Francisc Păcurariu)[2]. Ion Vlasiu „ia asupră-și o parte din procesul firesc al naturii, aducându-ne o artă plină de sinceritate, de discretă vibrație emotivă și de suverană seninătate românească" (Edgar Papu)[3].

Tripla vocație a lui Vlasiu, cunoscut mai ales ca sculptor, dar aproape în egală măsură pictor și scriitor, nu l-a dus spre un eclectism al înzestrărilor. Picturile sale au căutat drumul spre tălmăcirea sufletului omului. El are nostalgia satului ca matcă a sufletului colectiv național, cu care se simte solidar și a cărui supraviețuire ar vrea să o asigure în mijlocul dramei umane contemporane. Pe linia tradiției, el caută străluciri de colorit puternic, vegetal împletit cu o decorativitate ritmică ajungând la imagini elementare, la apariții stilizate și vibrații primitive. Lumea satului, peisajul, istoria sunt arii (domenii) din care își alege cu predilecție temele prezentate sub forma metaforei, a simbolului. Vârstele omului și parcursul vieții sale, reprezentarea figurilor exemplare din lumea cotidiană și anonimă a satului său din planul istoriei și al culturii naționale devin subiecte predilecte. Prin sculptura sa el caută să ajungă la acele forme originare, strămoșești care seamănă corpurilor simple, produse de forțele naturii. Indiferent de materialul folosit - piatră, lemn, ghips - el încearcă să recreeze forma pură. Într-o continuă comunicare cu universul spațiului său natal, el dă viață acestei lumi atât de complexe plăsmuind într-un limbaj laconic capete de copii, bătrâni, țărani, intelectuali sau eroi. Prin morfologii și stilistică sculptura sa - mai ales reprezentările de factură totemică precum și lucrările inspirate din basme și legende - se leagă direct de tradițiile acestui neam. Romanele

[1]Dan Grigorescu (1931-2008) – critic de artă, scriitor român;
[2]Francisc Păcurariu (1920-1997) – scriitor român;
[3]Edgar Papu (1908-1993) – eseist și critic literar român.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

sale în care autobiograficul atinge dimensiunea ficțiunii literare fără a pierde însă fiorul autenticității documentului de viață trăită, îi definesc structura umană și artistică al cărei fond sătesc este incontestabil în toate ipostazele sale. În proza memorialistică, în sculptură și pictură, Ion Vlasiu trăiește permanenta revelare a lumii din afară și a propriei lumi interioare cu un autentic sentiment dramatic.

În 1938 cu romanul memorialistic *Am plecat din sat*,scris în 1937-1938 la Paris, în timpul unei specializări.

După tatonări poetice neconcludente, Vlasiu se afirmă prin Am *plecat din sat* (Premiul „Adamachi" al Academiei Române), primit cu entuziasm de critica literară a vremii. Abia ulterior s-a constatat că romanul constituia o parte a unei ample structuri epice, intitulată *Drum spre oameni* (1947, ulterior revăzută și amplificată), în care mai intră *Copilărie uitată* (plasată la editarea integrală a operei, în 1970, drept „cartea întâi"), *Casa nebunilor* (cartea a III-a), *Ritmuri* (cartea a IV-a), *Omul printre arbori* (cartea a V-a), *Osingură iubire* (cartea a VI-a) și *Pământul* (cartea a VII-a).Toate urmăresc procesul aspru al formării unui artist, printre dificultăți, îndoieli, frământări intime și de creație, într-o succesiune epică bine realizată.

Ion Vlasiu construiește în ciclul său romanesc o lume coerentă, consonantă cu opera sculptorului și pictorului tocmai fiindcă toate se regăsesc în cele din urmă în una și aceeași interioritate fecundă. Fără îndoială, cel mai realizat tablou epic este *Am plecat din sat,* amestec de tradițional și modern. Ion Vlasiu construiește în ciclul său românesc o lume coerentă, consonantă cu opera sculptorului și pictorului tocmai fiindcă toate se regăsesc în cele din urmă în una și aceeași interioritate fecundă. Fără îndoială cel mai realizat panou epic este *Am plecat dinsat,* amestec – precum întreaga artă a lui Ion Vlasiu – de tradițional și modern. Proza tradițională, deoarece ea evocă o vârstă și un spațiu recurente în literatura română: copilăria la țară, șocul despărțirii de sat, impactul cu lumea citadină, diversitatea acesteia.

Aparent, mozaicul întâmplărilor repetă tehnica amintirilor din copilărie ale marelui humuleștean, cu aceleași figuri tutelare: mama, frumusețe de madonă rustică, asprită de grijile copleșitoare ale unei gospodării ce se ruinează în lipsa bărbatului, mort în război; ea însăși

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

secerată de boală, în plină tinerețe; tatăl amestec de duioșie și asprime; portretul hieratic al străbunicului Bacu, dar mai ales extraordinarul cuplu al Bunei și Moșului, veghind fiecare în felul său, cu sentimente contrastante, soarta orfanului.

De altfel, ciudățeniile copilului în conflict cu mentalitatea colectivă și cu structurile arhaice, prevestesc neastâmpărul, curiozitatea, setea de noutate a tânărului artist.

În perspectiva construcției integrale, în cadrul căreia romanul din 1938 reprezintă secvența cea mai rotunjită și cea mai realizată din punct de vedere artistic, toate judecățile enunțate în legătură cu proza lui Vlasiu trebuie relativizate sau reformulate.

Desigur, elementul rural arhaic, de veche civilizație autohtonă exercită o fascinație puternică asupra autorului, dar nu mai poate fi judecat ca un cadru închis al narațiunii, ci doar ca un factor de opoziție în raport cu civilizația citadină, modernă, ca o imagine de contrapondere mirifică deși contorsionată de convulsii profunde.

În pofida unor paralelisme ce țin de caracterologia vârstei juvenile și de atmosfera satului românesc, apropierea de *Amintiri din copilărie* a lui Ion Creangă apare forțată, proza lui Vlasiu raportându-se mai degrabă, deși parțial o premerge, la *Morometii* lui Marin Preda și la unele scrieri ale lui Ion Agârbiceanu și Pavel Dan.

Memorabile sunt certurile pentru pământ (pentru avere în general) din sânul familiei, precum și tirania „Moșului" asupra copiilor. De altfel, „Moșul" și „Buna", creionați după chipul real al bunicilor din Ogra ai scriitorului, cu delicatețea și sensibilitatea ivite din dragostea pe care le-o păstra, dar și cu privirea rece, a observatorului imparțial sunt, poate, personajele cele mai reușite ale cărții.

Dacă în romanul *Am plecat din sat* Vlasiu părea că se folosește de copil (alter egoul său) ca de un pretext spre a da contur imaginii satului copilăriei, în *Drum spre oameni* accentul se mută pe trăirile și devenirea personajului principal.

Dintr-o proză de atmosferă menită a surprinde o colectivitate, cartea se transformă în romanul formării intelectuale și artistice a unui personaj, într-un bildungsroman. Curgerea vieții lui Ionel cu privațiuni, cu experiențe sociale și erotice, cu acumulări spirituale și trăiri interioare,

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

cu câștiguri în cunoașterea oamenilor și a realității, ordonează un imens material faptic, pe care autorul îl domină autoritar și îl prezintă atractiv. Narațiunea e scrisă cu nerv, adesea chiar cu suspans și e înțesată de simboluri ce îi adâncesc sensurile, de pildă: susurul și oglindirile Mureșului, sclipirile dragostei, azurul cerului etc.

Limbajul e viu, colorat cu metafore și cuvinte fruste uneori chiar cu regionalisme. În configurarea personajelor se simt dalta și penelul artistului plastic care alege cu talent detaliile sugestive ca și elementele esențiale. S-a vorbit, nu întâmplător, de modalități expresioniste în desenul figurilor și în perspectiva planurilor narative.Lumea satului, peisajul, istoria sunt arii (domenii) din care își alege cu predilecție temele prezentate sub forma metaforei, a simbolului. Vârstele omului și parcursul vieții sale, reprezentarea figurilor exemplare din lumea cotidiană și anonimă a satului sau din planul istoriei și al culturii naționale devin subiecte predilecte. Prin sculptura sa el caută să ajungă la acele forme originare, strămoșești care seamănă corpurilor simple, produse de forțele naturii. Indiferent de materialul folosit - piatră, lemn, gips - el încearcă să recreeze forma pură. Într-o continuă comunicare cu universul spațiului său natal, el dă viață acestei lumi atât de complexe plăsmuind într-un limbaj laconic capete de copii, bătrâni, țărani, intelectuali sau eroi. Prin morfologii și stilistică sculptura sa - mai ales reprezentările de factură totemică precum și lucrările inspirate din basme și legende - se leagă direct de tradițiile acestui neam. Romanele sale în care autobiograficul atinge dimensiunea ficțiunii literare fără a pierde însă fiorul autenticității documentului de viață trăită, îi definesc structura umană și artistică al cărei fond sătesc este incontestabil în toate ipostazele sale. În proza memorialistică, în sculptură și pictură, Ion Vlasiu trăiește permanenta revelare a lumii din afară și a propriei lumi interioare cu un autentic sentiment dramatic.

Fapt semnificativ, scrisul lui Ion Vlasiu evoluează în trei direcţii: ca jurnal, ca ficţiune, luând aspectul de creaţie romanescă, şi ca literatură pentru copii. Adevărul e că, cel mai adesea, e greu de separat, la el, jurnalul de ficţiune sau, mai exact, ficţiunea de jurnal. Chiar Am plecat din sat capodopera scriitorului, i se părea lui Perpessicius un „jurnal de scene, cusute una de alta”, iar altcineva observa că „nu-i nici roman, nici nuvelă şi nu-s de fapt nici memorii”.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Acestea sunt simple constatări şi nu judecăţi de valoare, cartea având parte de un număr impresionant de cronici favorabile, câteva de-a dreptul entuziaste. Dar este limpede la lectură, că autorul e prea puţin preocupat de raportul dintre realitate şi ficţiune, de semnificaţiile literare ale diverselor personaje şi întâmplări, de originalitate.

Am plecat din sat e un roman, desigur, realist. Opţiunea autorului pentru evocare aduce însă cu sine o inevitabilă încărcătură afectivă; imaginea realistă a satului se luminează sau se întunecă în concordanţă cu natura "întâmplărilor rememorate". Creangă şi Sadoveanu sunt reperele evidente în latura evocării şi a modului de a da expresie afectivităţii sufletului ţărănesc. "Imaginea luminoasă a satului de atunci mărturiseşte autorul - aveam s-o port în suflet toată viaţa, ca s-o găsesc acolo, să mă reazem de ea, când nu mai ştiam încotro să dau". In altă ordine de idei, literatura pictorilor şi sculptorilor recurge frecvent la biografism. Romanul e scris cu o remarcabilă vioiciune şi o libertate de spirit care nu ezită confesiunea sinceră a propriilor slăbiciuni.

Descoperirea de sine a lui Ion Vlasiu constă tocmai în revelaţia purităţii şi candorii naive a sufletului ţărănesc. De aici, o artă naivă, voit populară, cultivând limbajul, percepţia şi modul simplu, ţărănesc de a vedea lucrurile, tendinţă încă mai evidentă în pictură şi sculptură. Modernismul lui Ion Vlasiu adoptă stilul naiv prezent în opera a numeroşi artişti din secolul XX. Romanul *Am plecat din sat* va înfăţişa programatic sufletul naiv al ţăranului, revelat scriitorului de propria conştiinţă, pe măsură ce traversează o mulţime de "întâmplări", revelatorii în chiar acest sens. Confruntat cu supunerea, constrângerea şi umilinţele de tot felul, lui Ion Vlasiu i se dezvăluie, în cele din urmă, însăşi nebănuita posibilitate şi realitate a libertăţii. Cu toate că privaţiunile ocupă primul plan al rememorării, nu lipsesc momentele de înseninare. Luminozitatea şi puritatea vieţii spirituale interbelice transfigurează în ansamblu rememorarea.

Rostul final al artei plastice şi literare a lui Ion Vlasiu e unul ditirambic, de celebrare dionisiacă a mitologiei comunităţii căreia îi aparţine. De altfel, personajele simple şi cu o existenţă austeră nu se recunosc în formele şi ritmurile date de artist lemnului sau pietrei.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Scrisul este oglinda şi conştiinţa de sine a artistului, în timp ce intuiţia plastică a lumii constituie paradigma literaturii pe care acesta o scrie.

BIBLIOGRAFIE

Balotă, Nicolae, **RomanulromânescînsecolulXX**,Bucureşti,EdituraViitorul Românesc,1997.

Băciuț, Nicolae,**Ion Vlasiu –Dincoace de spațiu si timp,** Târgu-Mureș, Editura Nico,2008

Zaciu, Mircea, **Mascageniului**,Bucureşti,Editurapentruliteratură,1967,p. 9-11.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE PROLETKULT MOVEMENT IN THE HISTORY OF ROMANIAN LITERATURE

Roxana Oana Mîndru, PhD Student,"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: While modernism, neomodernism and postmodernism are strictly literary or vaguely cultural movements, the „proletkult" manifestation, despite being partially overimposed on the last parts of modernism and the first lieds of neomodernism, it asks for a separate analysis because, although it fancies itself as just another literary trend, in reality it is a purely political movement of alignment of culture in itself, to the propagandistic necessities of the socialist doctrine through the means and meassures of the Communist Party. The Proletkult arises from the doctrine according to which a „revolution of the proletarians" existed, a so-called „communist revolution". In reality, the results of the studies from 1991 onward are showing more and more that popular revolutions (like the one from 1917 in Russia) did not produce communism, the communist leaders were not proletarians but intelectuals, and communism, always instated through coups d'état previous to the said revolutions, was just as coercitive with the proletarians as it was with other social classes. In Romania, the Prolekult meant a brutal censorship of all the artistic and literary manifestations which were not in accordance with the new proletarian ideals imposed by the communist regime that came into power at the end of the '50s. The Romanian literature, which was in the middle of its modernism, knows and abrupt detour. A period of „cultural absence" as the Romanian criticist Iulian Boldea calls it, the Prolekult movement manifested itself in literature through socialist realism and also meant the end of the Romanian literary modernism. But its effects, far from being devastating, solely meant a slight delay and a variation in the ways the Romanian literature manifested itself. The results of the Prolekult movement in Romania are long gone now, but they are nonetheless fascinating to study.

Keywords: Prolekult, literature, history, movement, politics

Dacă modernismul, neomodernismul sau postmodernismul curente strict literare, prolecultismul se cere, în ciuda cronologiei sale suprapuse parţial peste modernism şi parţial

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

peste neomodernism, analizat separat pentru că deşi se vrea un curent literar este în realitate o mişcare pur politică de aliniere a culturii la necesităţile propagandistice ale doctrinei socialiste prin intermediul Partidului comunist.

P**roletcult** este un cuvânt telescopat, specific limbii de lemn din Uniunea Sovietică, obţinut din comprimarea celor doi termeni ai sintagmei *proletarnia kultura* (în rusă *пролетарская культура - cultura proletariatului).* Această limbă de lemn i-a inspirat autorului George Orwell, *novlimba* din romanul său *1984*, publicat în 1947. Proletcultismul decurge din doctrina potrivit căreia a existat o „revoluție a proletariatului", anume „revoluția" comunistă. În fapte, așa cum reiese din studiile istorice acumulate din 1991 încoace, revoluțiile populare, ca cea din februarie 1917 în Rusia, nu au produs comunism, liderii comuniști nu erau proletari ci intelectuali, iar comunismul, totdeauna instaurat prin lovituri de stat posterioare revoluțiilor, s-a arătat la fel de coercitiv cu proletarii, precum și cu celelalte clase sociale. Dar, conform doctrinei care stă la baza proletcultului, „revoluția proletariatului" este urmată de:

1. anihilarea vechii culturi și elaborarea uneia noi, pusă în slujba muncitorimii și a țărănimii, în slujba ideologiei comuniste;
2. arta trebuie să oglindească numai realizările muncitorimii/țărănimii, modul de producție socialist, „luminosul chip al comunistului" („erou-etalon"), deoarece „experiența de viață proletară" și „experiența artistică proletară" sunt diametral opuse „experienței de viață a burgheziei" și „experinței artistice a burgheziei", „din trecut" nepreluându-se decât „experiența tehnică";
3. artiștii / artele trebuie să coboare „din turnul de fildeș" și să intre „neapărat" în uzine, în fabrici, pe șantiere, în colhozuri (în românește C.A.P.: „cooperative agricole de producție");

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

4. oamenii de știință deasemenea trebuie să coboare „din turnul de fildeș" și să producă exclusiv cunoștințe cu interes practic pentru „viața proletară" sau de interes teoretic pentru „teoria comunismului științific"[1].

În domeniul artistic, proletcultismul a produs, între altele, realismul socialist, iar în domeniul științei a dus la derive grave cum a fost „genetica proletară lîsenkistă". În domeniile literaturii, teatrului și cinematografului a produs creații de „agit-prop" (alt cuvânt telescopat, format din comprimarea termenilor sintagmei *agitație-propagandă*) sau de proslăvire a liderilor (fie personaje istorice reinterpretate, fie liderii comuniști) într-un stil care a fost judecat de umorul popular drept „d-ob-i-to-c" (acronimul lozincii *Datoria obștească intelectuală, tovarăși: cultura!*)[2].

În spaţiul românesc prolecultismul a însemnat o cenzură brutală a oricăror manifestări artistice şi literare care nu corespundeau cu noile idealuri proletare impuse de regimul comunist instaurat la sfârşitul anilor 1950. Literatura românească aflată în plină manifestare modernistă cunoaşte un brusc şi abrupt detur. O perioadă de „absenţă culturală" aşa cum o numeşte Iulian Boldea, proletcultismul manifestat în literatură prin realismul socialist pune capăt modernismului literar românesc. Renaşterea de mai târziu a acestuia, sub forma neomodernismului aplicat al poeţilor Generaţiei '60 sau al neomodernismului militant în manifest al Cercului Literar de la Sibiu poate fi pusă tocmai pe seama răzvrătirii elitei culturale româneşti în faţa unor criterii de creaţie impuse care transformau literatura în ceva ce nu mai semăna deloc a literatura, ci devenise simplă declamaţie propagandistică.

A curs multă cerneală în ceea ce priveşte proletcultismul românesc, în special în primii ani după şocul cultural al revoluţiei din 1989. Anchete literare, cronici, eseuri, articole, volume întregi au fost dedicate acestei perioade. Pe deoparte există o atitudine de blamare totală a pseudo-poeţilor şi scriitorilor acestei perioade, luaţi în derizoriu şi numiţi în mod peiorativ

[1]Ion Pachia Tatomirescu, *Dicționar estetico-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicației*, Editura Aethicus, Timișoara, 2003,p. 334.
[2]Adrian Bucurescu, *Proletcultismul, între ocară şi oportunism,* în „România liberă", 30 ianuarie 2009.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

„epigoni". Pe de altă parte, există voci în critica şi istoria literară românească recentă care consideră că la fel cum nu putem aprecia întreaga literatură românească a perioadei comuniste în bloc, nu o putem nici contesta în bloc şi se cuvine deci să ne aplecăm şi asupra acestor creaţii literare născute pe comandă politică, cu aceeaşi detaşare şi imparţialitate ca asupra oricărei alte opere literare scrise în orice alt context. Valoarea, spun aceşti critici şi istorici literari, există şi aici. Aşteaptă doar să fie descoperită.

Una dintre vocile care condamnă cel mai deschis acest proletcultism este cea a lui Ion Simuţ. El crede că între acesta şi realismul socialist nu există absolut nici o diferenţă. „Nu fac o mare deosebire între proletcultism şi realism socialist - ce mi-i unul, ce mi-i celălalt! - dar trebuie să explic mai pe îndelete de ce. Proletcultismul anilor 1948-1950 de la noi nu avea nimic de a face cu proletcultismul iniţial moscovit, al anilor 1918-1920, în sensul originar de artă avangardistă, rupând cu orice tradiţie, adoptând viziunea şi stilul proletar la modul insurgent-anarhic, ignorând orice disciplină şi ideologie de partid. Proletcultismul de la noi avea înţelesul remaniat, adaptat, cuminţit, de cultură proletară, partinică şi patriotică, reprezentând ideologia unei clase care a săvârşit victorioasă revoluţia antiburgheză. În stilul proletcultist actualizat intră deci şi lupta de clasă, spiritul revoluţionar şi caracterul eroic al unei victorii politice". Vedem deci că acesta sesizează detaşarea faţă de prolecultismul original rusofon şi adoptarea unui caracter naţional al acestuia, în spiritul ruperii de Rusia şi de modelul sovietic şi de adaptare a doctrinei la un spirit naţional[3].

Continuând acesta explică: "realismul socialist atenuează unele din schematismele şi tezismele rigide, ofensive, agresive, ale proletcultismului iniţial, le maschează: exclusivismul proletar se împacă, într-un mod mai tolerant, cu ţăranii cooperatori şi intelectualii angajaţi în sfera mai încăpătoare a poporului; lupta de clasă este depăşită după cucerirea deplină a puterii". În acelaşi sens, acest realism socialist „orientează literatura (şi celelalte arte) spre realităţile construcţiei socialiste, spre o societate nouă şi un om nou, abătându-i atenţia exagerată de la

[3] Ion Simuţ, *Comentarii Critice:Proletcultism sau realism socialist II*, în „Fundaţia România Literară", Nr. 31/2008.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

conflictele dobândirii puterii, considerate depăşite, conflicte în care persista proletcultismul. Dar vigilenţa revoluţionară trebuia păstrată, pentru că duşmanul noii orânduiri nu doarme, unelteşte din umbră. Dacă iniţial duşmanul era mai ales intern (rămăşiţele capitalismului învins: burghezia, chiaburimea, intelectualul elitist), ulterior cel mai periculos duşman venea dinafară (capitalismul extern: Occidentul, americanii)”[4].

Pentru Ion Simuţ astfel, realismul socialist nu e de astfel decât un proletcultism reformat. Ceauşescu, noul lider al Partidului Comunist Român, îi cere literaturii în 1971, când preia modelul revoluţiei culturale chineze, cam acelaşi lucru cu predecesorii săi - Mao, Dej, Jdanov, Stalin sau Lenin şi chiar cu primii proletcultişti: să realizeze o cultură cu şi pentru clasa muncitoare, luându-şi personajele şi temele din sfera ei, scriind-o accesibil pentru ea şi în limbajul ei. Cultura comunistă de masă e o reeditare a proletcultismului. Dar ce fel de reeditare? În loc să fie una pozitivă, aceasta nu face decât să se afunde mai adânc în propagandă şi în servitudine în faţa „idealului comunist proletar”. Literatura e instrumentul partidului. Fie că poezia închină ode marelui lider sau unor eroi naţionali scoşi de la naftalina pentru construirea artificială a unui trecut istoric glorios, rezultatele sunt aceleaşi. Ion Simuţ pune astfel semnul egal între proletcultismul anilor ´50 şi mişcările literare din anii ’70-’80, desfăşurate în paralel cu curentele nemodernist şi postmodernist, dar care continuă în fapt să deservească interesele partidului. „Diferenţa dintre anii ´50 şi anii ’70-’80 constă în faptul că la început proletcultismul era copleşitor, aproape exclusiv (mă refer la literatura ce putea fi publicată), pe când ulterior existau cel puţin două tipuri (dacă nu trei) de literatură publicată: o literatură propagandistică-proletcultistă şi o literatură evazionistă-apolitică, pe lângă o cultură clandestină, oricât de firavă. Peisajul cultural de ansamblu e diferit de la o epocă la alta a comunismului românesc (ca şi în cazul celui sovietic), dar filonul proletcultist, ca literatură oficială, e acelaşi, fie că se numeşte proletcultism, realism socialist sau cultură de masă”[5].

[4]*Ibidem.*
[5]*Ibidem.*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Ion Simuţ explică diferenţa dintre proletcultismul moscovit şi cel românesc susţinând că „proletcultismul originar moscovit, ca variantă de avangardism, exprimă, în fond, acel instinct primar al literaturii oportuniste de a se adapta, de a se conforma timpului politic. Comanda socială nu mai e liber consimţită, ci opresivă, dictatorială. Literatura proletcultistă avangardistă vrea să fie proletară de capul ei, fără să se subordoneze partidului bolşevic. Dar, dacă nu se subordonează explicit, nu înseamnă că eroarea nu este aceeaşi, în sensul denaturării artei. Aerul ei de libertate e fals. Alterările estetice s-au produs. Rezultatul nu e o literatură mai liberă, mai inteligentă, mai expresivă, mai inventivă, mai demnă de admirat. Literatura exprimă mărginit politica unei clase, proletariatul, şi a fi, mai departe, în serviciul unui partid e o simplă formalitate. Eroarea proletarizării, adică a intrumentalizării literaturii în lupta de clasă, e aceeaşi, luată însă pe cont propriu, ca şi cum ar fi un mare adevăr sau o inspirată opţiune. Cultura proletară fără partid nu-i radical altceva decât cultura proletară de partid şi nu-i e cu nimic superioară decât aparent". Astfel o cultura proletară fără partid, experienţă avangardistă a unui limbaj de clasă (proletcultismul în sens restrâns), e la fel de lamentabilă ca şi literatura proletară revendicându-se de la partidul bolşevic sau de la oricare alt partid comunist naţional (proletcultismul în sens larg, în accepţia de cultură proletară, partinică, patriotică, eroică, triumfalistă). Acest proletcultism în sens larg şi într-o accepţie comună a existat în literatura română din 1948 până în 1989, chiar dacă regimului politic renovat nu i-a plăcut să-l mai numească într-un mod atât de frust şi de direct, fiind de dorit o denumire mai elegantă, cum ar fi aceea de realism socialist.[6]

Acesta avertizează că nu ar trebui să ne lasăm înşelaţi de schimbarea de vocabular: „Rusescul proletar a fost substituit de formele lexicale sinonime muncitor şi muncitoresc. Doctrina însăşi s-a remaniat. Dictatura proletariatului a fost înlocuită cu democraţia populară şi alianţa, mereu invocată, dintre muncitorime şi ţărănime. Proletcultismul a fost rebotezat realism socialist, dar niciodată repudiat în sensul lui tezist muncitoresc, adică proletar. Clasa muncitoare a fost recunoscută doctrinar drept clasa conducătoare în comunism, iar arta trebuia să fie pe

[6]*Ibidem.*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

măsura ei. (Că puterea a fost confiscată de o elită de profitori în frunte cu Dej şi Ceauşescu e altceva, dar reprezentarea larg muncitorească a fost întotdeauna afişată.) Proletcultismul nu avea cum să dispară din literatura română a perioadei comuniste, numai că nu i-a plăcut să se numească mereu aşa şi s-a "emancipat" sub denumirea de realism socialist, în concordanţă cu ceea ce s-a întâmplat în urmă cu câţiva ani la Moscova. Regimului comunist i-a plăcut să-şi vehiculeze amăgirile ideologice sub denumiri onorabile ca: democraţie populară, realism socialist, societate socialistă multilateral dezvoltată - ceea ce nu înseamnă că noi nu avem voie să restaurăm adevărurile sub denumiri actuale mai transparente: dictatură comunistă, literatură oportunistă, societate închisă"[7].

Ceea ce Ion Simuţ şi alţii ca el încearcă să spună este că prolecultismul nu este o perioadă scurtă şi neglijabilă din literatura românească. El nu s-a încheiat odată cu ridicarea neomoderniştilor, cu *Manifestul* Cercului Literar de la Sibiu, cu opera lui Ion Negoiţescu. Nu s-a încheiat nici măcar după ridicarea primilor postmodernişti români, a poeziei şi literaturii create în jurul Cenaclului de Luni. Dimpotrivă, a continuat să existe în toţi aceşti ani. Singura diferenţă este aceea că dacă în prima fază a existenţei sale proletcultismul a fost singura formă de manifestare artistică şi literară căreia i-a fost permis să existe, abaterea de la aceste norme ale sale impuse de Partidul Comunist Român putându-se solda cu ani de muncă silnică la Canal sau temniţă grea în închisorile comuniste (cunoscut fiind cazul criticului şi istoricului literar Ion Negoiţescu a cărui disidenţă şi nesupunere faţă de normele doctrinare ale regimului i-au adus câteva condamnări la închisoare), în faza următoare a relaxării culturale, el a continuat să existe în paralel cu celelalte manifestări literare de înaltă calitate, de factură nemodernistă şi postmodernistă. A continuat să fie curentul literar oficial, deşi istoriile literare post-decembriste preferă să îl ignore alegând în schimb să analizeze fie literatura disidentă, pe cea de carceră, cea din exil sau pe cea care a fost scrisă după relaxarea normelor proletcultiste.

Totuşi, ce este acest realism socialist atât de des invocat de Simuţ? Realismul socialist reprezintă doctrina comunista oficială proclamată în 1932 de Comitetul central al Partidului

[7] *Ibidem.*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Comunist al Uniunii Sovietice, privind stilul și conținutul obligatoriu al creațiilor din domeniul literaturii, artelor plastice si muzicii, directive care mai târziu–după Cel De-Al Doilea Război Mondial – au devenit obligatorii în întregul lagăr al țărilor comuniste satelite ale URSS.

În anul 1934, la congresul Uniunii Scriitorilor din Uniunea Sovietica, Andrei Jdanov, membru al Biroului politic al PC al PCUS, ține o cuvântare prin care definește trăsăturile esențiale ale realismului socialist, de aici înainte singura formă de literatură admisă în Uniunea Sovietică.

Așa cum reiese din statutul Uniunii Scriitorilor adoptat la acest congres, artistul trebuie să realizeze o „reprezentare istorică adevărată a realității concrete în dezvoltarea ei revoluționară… în conformitate cu sarcina transformărilor ideologice în mintea oamenilor și educării oamenilor muncii în spiritul socialismului.”[8].

Astfel, operele artistice trebuie să fie destinate maselor populare, pentru a le educa în spiritul comunist. Caracteristic pentru realismul socialist este așa numitul „erou pozitiv”, care – prin comportamentul său – trebuie să fie modelul „omului de tip nou”, cetățeanului societății comuniste. Stalinismul cultural dintre anii 1948 si 1956 distruge vechiul sistem românesc de valori și instituțiile culturale corespunzătoare, propunând-și realizarea omului „de tip nou”, după trăsăturile sovietice.

Ca și în politică sau economie, stalinismul cultural s-a impus prin forță, legăturile intelectualilor cu țările din vest au fost complet întrerupte, Academia Română și asociațiile profesionale cu tradiție ca Societatea Scriitorilor Români sau Societatea Compozitorilor Români au fost desființate și înlocuite cu unele noi, din care personalitățile care nu erau agreate de noul sistem au fost înlăturate. În 1948 s-a tipărit un catalog de 522 de pagini, cuprinzând aproximativ 8.000 de titluri de cărți și reviste interzise, care au fost scoase din bibliotecile publice și din manualele școlare. Operele unui număr de autori sunt interzise în întregime. Printre aceştia se numără: Radu Gyr, Octavian Goga, Nichifor Crainic, Mircea Vulcanescu etc.

[8] Ion Ionescu Bucovu, *A. Toma sau cum a pătruns proletcultismul în literatura română,* în „Luceafărul”, 6 martie/2014.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

În cazul literaturii și culturii universale, lista interdicțiilor este imensă: Platon, Spinoza, Nietzsche, Bergson, Edgar Poe, Gide şi alţii. [9].

Un caz particular în ceea ce priveşte reprezentanţii proletcultismului românesc, este cel al lui A. Toma despre care vorbeşte şi Ion Ionescu Bucovu în articolul său în care descrie pătrunderea proletcultismului în literatura românească. Alexandru Toma era de fapt pseudonimul celui pe care Ion Ionescu Bucovu îl numeşte în mod peiorativ „poetul" Solomon Moscovici: „Născut la Urziceni în 1875 și mort în 1954, „ poetul " Solomon Moscovici, devenit A. Toma, a deschis larg porțile realismului socialist în literatura română, dispunând de toată autoritate partidului comunist pentru a îndruma tinerii scriitori spre noua linie literară, venită de la Moscova."[10].

Cum s-a manifestat şi impus însă acest proletcultism în România în realitatea literară? Dacă se poate vorbi de perturbări politice ale spaţiului literar, acestea îşi au originea chiar în interiorul breslei scriitoriceşti. Ca întotdeauna în perioade de mari răsturnări politice, în lumea artistică se manifestă tendinţa de repunere în discuţie a valorilor consacrate şi de reaşezare a scării axiologice. De obicei, fenomenul se întemeiază pe criterii care vin din afara domeniului estetic, asociind cel mai adesea judecăţi de ordin politic şi etico-moral. Demascările, denunţurile, chemările în faţa unor „instanţe morale" sunt procedee frecvente în epocă. Autorii acestor iniţiative sunt, de multe ori, scriitori fără prestigiu care se folosesc de împrejurări pentru a se elibera de complexul insignifianţei.

Nu e lipsit de importanţă faptul că semnalul acestor denunţuri îl dă un oarecare Oscar Lemnaru, care, încă din septembrie 1944, iniţiază rubrica „Perna cu ace" în ziarul *Dreptatea,* oficios al opoziţiei ţărăniste. E o dovadă certă că primele imixtiuni politice în viaţa literară nu se datorează autorităţii abia instalate. „Programul" rubricii citate este inechivoc: „Prin faţa acestui reflector vor trece, ca la poliţie, răufăcătorii, toţi aceia care, sprijiniţi pe confuzia de odinioară, au răspândit prin fluviul negru al cernelii, ura, minciuna, impostura. Vor veni să dea

[9]*Ibidem.*
[10]*Ibidem.*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

socoteală toţi deţinătorii de condeie ai unei epoci defuncte (…). Vom scotoci toate ascunzişurile presei şi tiparului, vom cotrobăi prin toate hrubele întunecate în care zac uneltele de lucru ale unei generaţii imbecile şi le vom aşeza la locul de onoare în muzeul acuzator al momentului de astăzi”[11].

Un program încrâncenat, care concurează strâns cu zelul „acuzatorilor” din presa comunistă oficială de mai târziu. Cine sunt „răufăcătorii” şi „imbecilii”? Constantin Noica, Emil Cioran, Mircea Eliade, urmaţi de Nae Ionescu, Ion Barbu, Lucian Blaga, Liviu Rebreanu, Brătescu–Voineşti, Ion Marin Sadoveanu, Nichifor Crainic, Mihail Ralea, George Călinescu. Teza conform căreia talentul şi valoarea încetează să mai existe în faţa criteriului moral, de fapt politic, acum se constituie: „În acest moment crucial pentru istoria lumii, umanitatea nu se va lăsa înşelată de prejudecata talentului”[12].

Dincolo de aceste răfuieli lăuntrice, literatura română a primilor ani de după război se dezvoltă în inerţia timpului interbelic şi îşi păstrează libertăţile fundamentale ale creaţiei până spre 1948. Scriitorul poate, încă, să opteze pentru orice temă şi pentru orice formulă estetică pe care o consideră adecvată structurii sale artistice şi materialului transfigurat. Două exemple ilustre sunt argumente suficiente pentru această teză. Lucian Blaga îşi publică în 1946 *Trilogia valorilor*, iar în 1947 apare volumul *Una sută una poeme* semnat de Tudor Arghezi.

Prelungind spiritul literaturii interbelice, intervalul dintre anii 1944–1947 reprezintă, practic, etapa finală a acestei epoci. La urma urmei, evenimentele care delimitează perioadele literare sunt, într-o anume măsură, convenţionale. În orice tentativă de periodizare este în primul rând important spiritul epocii. Este de remarcat, totuşi, că în această etapă, literatura română nu dă la iveală prea multe realizări artistice notabile, în ciuda faptului că generaţia care se afirmase spectaculos între războaie se află în plină putere creatoare. Muriseră Eugen Lovinescu şi Liviu

[11] Constantin Pricop, *Literatura Română postbelică. Preliminarii,* volumul I, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, Iaşi, 2005, pp. 89-94.
[12] *Ibidem,* p. 99, *Apud,* Ana Selejan, *Trădarea intelectualilor. Istorie literară 1944-1947,* Editura Transpress, Sibiu, 1992.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Rebreanu, dar se aflau la vârsta creaţiei mature Camil Petrescu, Hortensia Papadat–Bengescu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, chiar şi Mihail Sadoveanu[13].

Explicaţia nu trebuie căutată în acţiunea factorului politic, care, după cum am văzut, întârzie să se manifeste represiv, ci în înseşi datele interne specifice ale fenomenului literar. Este neîndoielnic că efortul uriaş de modernizare consumat în timpul dintre războaie a condus creaţia la un soi de manierism. Destui scriitori care experimentaseră formule noi tind acum să-şi imite propriile modele. Pe de altă parte, experienţa războiului, ca totdeauna în astfel de împrejurări, a determinat nevoia de reconsiderare a ideii de literatură şi a funcţiilor acesteia. Totuşi, perioada pe care o analizăm aici nu este lipsită de evenimente literare demne de luat în consideraţie[14].

Chiar în anii războiului se afirmase generaţia albatrosistă: Geo Dumitrescu, Dimitrie Stelaru, Constant Tonegaru şi alţii. Primul dintre ei, lider al grupării şi fără îndoială cel mai talentat exponent ale ei, publică în anul 1946 volumul *Libertatea de a trage cu puşca,* moment important în reconsiderarea limbajului poetic. În 1945 apare, chiar dacă pentru foarte scurtă vreme Revista Cercului Literar de la Sibiu care afirmă ferm doctrina literară estetizantă a acestei grupări (Radu Stanca, Ştefan Augustin Doinaş, Ion Negoiţescu, Nicolae Balotă, Ioanichie Olteanu etc.)[15].

Etapele instaurării proletcultismului s-au succedat cu rapiditate. Încă din anul 1948, regimul comunist începe să ia în stăpânire domeniul creaţiei literare. Adversarii politici fuseseră înlăturaţi iar instituţia monarhică desfiinţată în decembrie 1947. Viaţa politică românească se reduce, de acum, la existenţa unui singur partid, care exercită puterea în mod discreţionar şi al cărui program vizează dizlocarea întregii societăţi româneşti din temeiurile ei democratice. Se „reformează" învăţământul, se „reformează" chiar şi ortografia, dar mai ales începe „reformarea" economiei, în sensul eliminării proprietăţii private. Evident, literatura nu poate

[13]Dan Pavel, Iulia Huiu,*Literatura română postbelică între impostură şi adevăr*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003, pp. 24-39.
[14]*Ibidem, p. 39.*
[15] Constantin Pricop, *op. cit.*, p. 119.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

nici ea scăpa de acest tăvălug „reformator". Îndeosebi potenţialul ei propagandistic va fi exploatat foarte intens în următorul deceniu. Asaltul politic asupra literaturii române este declanşat pe mai multe direcţii[16].

Fenomenul nu-i vizează doar pe scriitorii în viaţă, ci şi pe cei clasicizaţi. Titu Maiorescu, de exemplu, ori Octavian Goga şi Ioan Slavici. Chiar în opera lirică eminesciană se operează o „selecţie" drastică, insistându-se pe creaţiile care puteau fi exploatate ideologic. Geniul, de pildă, este definit drept fiinţa superioară „neînţeleasă de regimul burghezo–moşieresc. Câteva generaţii studioase, inclusiv filologice, se vor forma în absenţa modelelor literare autentice. În locul acestora, trec drept valori destui scriitori submediocri care se evidenţiaseră prin devotamentul faţă de programul partidului unic. Acestora li se adaugă un număr de scriitori sovietici „exemplari"[17].

E limpede că din astfel de direcţionări nu putea ieşi o literatură de calitate. Când specificul estetic devine o noţiune ilicită, iar literaturii i se rezervă exclusiv rolul de instrument propagandistic, producţia „artistică" este pe măsuri. Aberaţiile şi excesele politice ale epocii se răsfrâng nefast asupra tuturor compartimentelor creaţiei. Poezia iese din matca ei şi este pusă să slujească scopurile politice ale momentului. Când sunt lirice, poeziile odifică partidul şi Uniunea Sovietică. Tendinţa cea mai evidentă este însă aceea de epiciziare. Poezia începe acum să povestească fapte de muncă sau din lupta comuniştilor, pe care le prezintă drept modele de comportament politico–social. Sentimentele intime şi relaţia subiectivă a poetului cu lumea sunt suprimate, iar atunci când se exprimă, chiar şi timid, devin obiect al unor violente critici şi acuze. Semnele lirismului autentic, sesizabil atât în exprimarea unei realităţi interioare cât şi în expresia poetică, se fac totuşi simţite şi în această epocă. Nicolae Labiş – „buzduganul unei generaţii, cum îl numeşte criticul Eugen Simion–anunţă reîntoarcerea poeziei la rosturile ei. Îl

[16]*Ibidem.*

[17] Cristian Vasile, *Literatura şi artele în România comunistă 1948-1953,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2013(epub), pp. 19-29.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

urmează îndeaproape poeţi cu un talent energic, care-şi vor construi ulterior o identitate lirică precis. Între ei, Gheorghe Tomozei, A. E. Baconsky, Ion Horea etc.[18].

Proza, îndeosebi romanul, apare în optica vremii mai aptă să colporteze ansamblul de idei menite să răstoarne structurile sociale, căci epicul, care presupune personaje şi acţiune, are calitatea de a fi mai uşor înţeles şi de a crea mai intens impresia de viaţă. Romanul abordează acum teme impuse: uzina, şantierul, satul, colectivizarea. Desfăşurarea epică este redusă la o schemă rudimentar maniheistă. Ca în basme, binele se confruntă cu răul şi iese triumfător. Binele este întruchipat de activistul de partid, om „cu conştiinţă înaintată", „provenit din rândul maselor". El este un fel de Făt-Frumos, impecabil din punct de vedere moral şi dăruit complet cauzei partidului. În funcţie de spaţiul tematic pe care îl abordează romanul, de partea lui sunt muncitorii sau ţăranii săraci. De partea cealaltă se află fie burghezul şi uneltele sale, fie chiaburii şi complicii lor. Caricaturizaţi, ei încearcă să submineze munca avântată din uzine sau să împiedice constituirea gospodăriilor agricole colective. Evident, în final vor fi înfrânţi. Există însă chiar şi în cuprinsul deceniului al şaselea realizări romaneşti care demonstrează că, atunci când talentul este puternic, iar creaţia se păstrează pe teritoriul principiilor ei specifice, opera triumfă: *Morometii* (1955), *Cronică de familie* (1956) şi *Groapa* (1957) sunt creaţii de excepţie are arată că nici acestui interval de timp nu i se poate anexa cu totală îndreptăţire eticheta de „Siberie a spiritului"[19].

În ceea ce priveşte critica şi istoria literară a acestei perioade observăm că marile figuri ale istoriei şi criticii literare de până atunci fuseseră discreditate. Nu mai corespundeau canoanelor oficiale. Dintre ceilalţi, mulţi ajung în închisoare ca Ion Negoiţescu sau în anonimat ca Eugen Simion. Singurul care este în continuare apreciat este Constantin Dobrogeanu Gherea, apărător ferverent al ideologiei comuniste şi al criticii socialiste.

Concluzionând, putem spune că aprecierea criticului Iulian Boldea este una reală. Proletcultismul a fost într-adevăr o epocă a absenţei. Nu a absenţei creaţiei literare ci a absenţei

[18]*Ibidem*, p. 31.
[19]*Ibidem*, p. 36.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

literaturii de calitate, literatura scrisă de dragul actului artistic, nepropagandistică, neservind unui scop politic, nedeservind o doctrină, fără o listă de subiecte impuse şi fără o cenzură acerbă care să stăvilească creaţia artistică la fiecare pas. Putem spune că în multe feluri proletcultismul a persistat de-a lungul întregii perioade comuniste, nu numai în perioada de imediat după Cel De-Al Doilea Război Mondial. Literatura aliniată doctrinei de partid a continuat să fie expresia vie a proletcultismului, o cultură care se vroia îndreptată spre mase, nemafiind apanajul unor elite burghezo-moşiereşti. Poate şi literatura evazionistă poate fi acuzată de aceleaşi lipsuri. Ea a refuzat să confrunte regimul în mod direct şi s-a refugiat în schimb în simbolisme şi deturnări de sens. A face istorie literară în acest context este deosebit de dificil. Ar trebui poate să contestăm întreaga literatură aliniată şi pe cea evazionistă şi să-i acordăm atenţie şi valorizare doar literaturii din exil, celei direct disidente? Sau poate trebuie ca istoricul şi criticul literar să îşi păstreze imparţialitatea şi, fără a nega contextul politic şi istoric al operei, să îi caute acesteia valoarea reală, intrinsecă. Atitudinile sunt împărţite dar se tinde astăzi spre o reexaminare a întregii literaturii comuniste, inclusiv cea proletcultistă pură şi a revalorificării acesteia acolo unde este cazul.

Istoricii literari ai nemodernismului şi postmodernismului din perioada comunistă au evadat din capcana literaturii sistemice printr-o refugiere în literatura mai veche şi o redescoperire a acesteia pe baza unor noi principii şi criterii. Critica a căpătat încet, încet accente mai grave, s-a reîntors spre estetică, îndepărtându-se de politic şi social.

Este greu de spus dacă societatea românească şi lumea literară îndeosebi a intuit în vreun fel momentul explosiv din 1989. Semne au fost, dar de aici la a spune că a existat o adevărată previziune a elitei literare şi culturale româneşti în ceea ce priveşte revoluţia sau lovitura de stat (părerile sunt şi astăzi împărţite) este greu de crezut. Deşi pe plan literar anii ’80 au fost un moment de defulare creeatoare, perioadă în care se remarcă poeţi precum Mircea Cărtărescu, iar criticii şi istorici literari precum Nicolae Manolescu şi Eugen Simion îşi scriu operele aproape nestingheriţi de cenzura de partid, totuşi mulţi dintre aceştia se află de fapt în vizorul securităţii. De asemenea, literatura continuă să se scrie după anumite norme şi reguli. Poeţii şi

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

autori încearcă să evadeze cenzura prin recursul la simbolism şi metaforă. În acelaşi timp, în exil, literatura disidentă ajunge la un apogeu aproape delirant. Vocile elitelor culturale care reuşiseră să treacă de Cortina de Fier ajung pe calea undelor înapoi în ţară. Proletcultismul nu este deci un mediu steril, ci unul plin de influenţe care vor marca istoria literaturii române în profunzime.

BIBLIOGRAFIE

1. Bucurescu, Adrian, *Proletcultismul, între ocară şi oportunism,* în *România liberă,* 30 ianuarie 2009.
2. Bucovu, Ion Ionescu, *A. Toma sau cum a pătruns proletcultismul în literatura română,* în „Luceafărul", 6 martie/2014.
3. Pavel, Dan, Huiu, Iulia, *Literatura română postbelicăîntre impostură şi adevăr*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003.
4. Pricop, Constantin, *Literatura Română postbelică. Preliminarii,* volumul I, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2005.
5. Simuţ, Ion, *Comentarii Critice:Proletcultism sau realism socialist II*, în *Fundaţia* „România Literară", Nr. 31/2008.
6. Tatomirescu, Ion Pachia, *Dicționar estetico-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicației*, Editura Aethicus, Timișoara, 2003.
7. Tismăneanu, Vladimir, *Stalinism pentru eternitate,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2005.
8. Vasile, Cristian, *Literatura şi artele în România comunistă 1948-1953,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2013(epub).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

THE MAGIC OF COMMUNICATION, THE EXPLORATION OF STRUCTURE AND THE MEANING OF THE MAGICO-POETIC LANGUAGE

Ion Popescu-Brădiceni
Lecturer, PhD, "Constantin Brâncuşi" University of Târgu-Jiu

Abstract: The present study puts the role of the university professor between two other social functions, namely that of a magician and that of a poet. There are four dimensions of such a typological triad: creativity, passion, novelty, experiment. It promotes ideas and new themes that are connected to Europeanism/ Europeanness on the so much needed line of force that is the respect for values, grafted on the liberty of interpretation/love and also resuscitated in the context of the vocation of the deviser of the magical-poetic language, obligated to keep up with the time and the achievements of research. Besides, science is almost poetry, because it takes from literature the fantasy, the mental construct, composition, imagination, the imperatives of communication. Because the science of communication is definitive to any humanist manifestation and it fulfills the role of the creation of meaning.

Keywords: thought, merger, work, communication, semiotics, sacrifice

Without interpretation, there would be nothing there. No matter which domain it would be coming from, any specialist has to assume this arsinterpretandi doubled by arsamandi. Because without love there is no understanding; and only he whom has the capacity to understand, receives the knowledge of the re-connotations of meanings in a context modified by evolution or on the contrary by involution.

An authentic university teacher has to complete his status with that of a magician, poet, artist, maker of language and of new theories, only thus managing to keep the pace with the times. It is thus that L. Michael Hall signs a book about the secrets of magic. Nancy L. Van Pelt signs another book about the secrets of communication. LaurentiuSoitu: a ''Pedagogy of communication''. Alex Mucchielli, Jean-Antoine Corbalan, Valerie Fernandez: ''Theory of communications processes''. Andre de Peretfi, Jean-Andre Legrand, Jean Boniface some ''Communication Techniques''.Viorica Aura Paus; ''Communication and human resources''.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

I myself, Ion Popescu-Bradiceni: a ‘’Communication and conciliation in Chiropractic therapy. Almost everything about S.I.C.’’. Finally, Bernard Rime: ‘’The Social communication of emotions’’ (because the affect predominates over thought in social psychology), Delia Balaban: a ‘’Mediatic communication’’ (which includes also the mass communication). Werner J. Severin, James W. Tankard, Jr. some ‘’Perspectives on mass communication theories’’. Ileana Rotaru: a ‘’Virtual communication’’ (specific to postmodernism). Very useful is a dictionary of ‘’Fundamental Concepts of Communication Sciences and Cultural Studies’’ written by Tim O’Sullivan, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery, John Fiske, by which we are offered a new vision on the means in which communication is formed and informs us in our social life.

My statement that the university professor is also a ‘’poet’’ in the action of thoroughly accomplishing his mission, was discussed the spring of this year, 2016, with Ion OvidiuPanisoara, both in front of his laptop. In fact, we both reasoned like Ortega J. Gasset that science is almost poetry. How would that be so? I will quote in my argument the Spanish author from ‘’Ideas and beliefs’’: ‘’To find out exactly what ideas mean to us, our main role in life, we must have the courage to line up science with poetry more than it had been dared before. Without a doubt, as compared to a novel, science seems to be reality itself. But, as compared to the authentic reality, it is denoted what science takes from the novel – phantasy, mental construction, imagination, make etc.’’. [1] The interior worlds are the tool of poetics and metapoetics but more so that of transpoetics.

We lived in an époque of crime and genocide practiced by either Germans or Russians, Americans and Chinese, Japanese and Indians, by ISIS (the fundamentalist Islam) in Syria, by some retched governments in nowadays and future Romania. I have lived and still are through economic crises, wars, assassinations, I desperately assist the fall of the young Romanian democracy, I fear my profession right now, for my present health, as it seems the odds are not favourable to me, although my efforts to correct the regrettable errors were sustained and even…brash. And I have wanted to build my inner world/ inner worlds, at the same time with my colleagues, my students, but, ah! the reverberations/ echoes of my voice seemed at times to be hitting against unbreakable or even metallic walls.

How else to approach thy universe, if not through poetry? As they say – the final instance is that of reason! And it is this reason that is shaking throughout the whole world. And my fanatism looks for the emotion of salvation, grafted on a wave of regret, of shame that maybe I did not wear ‘’the shirt of revolt’’ all the way to the end, because, being week, I asked for forgiveness, without myself being guilty (the innocent defender of some causes of a cultural and noetic/ poetic naturealtogether and, somehow, partially.

On science as poetry I reserve the right to return with other thoughts, simultaneously situated in the enigmatic reality and in the clear world of ideas that have gone through, and still do, my mind and imagination always. Such as Marius Ghica [2] or Umberto Eco [3].

CharlosBousono defines the poem as being a communication of an imaginary language and a composition that phantasy makes based on experimental data [4]. The words of the poet have that net philosophical superiority, as they distinguish the essential in creation; the essential

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

in creation – considers Anthony Weston – is ‘’the art of inventing new possibilities’’, ‘’to finds unexpected solutions’’, is ‘’the ability to think freely when everybody else is wearing <horse glasses>’’. As a consequence, my intention (intentiooperis) is to propose, someday, ‘’a course’’ of creativity in the context of the critical reasoning. It is known that the creativity factor offers us a completely new image of the world as it is, and the critical thought is obligated (s.m.) to ethically, aesthetically, socially and politically change it. [5]

But creative people are those who see the challenge, that is the problem, and seek to resolve it. They think in a more open manner, even if they sometimes fear to tread their profession, and are more flexible, and thus anticipate a new paradigm. But these same people are also creative discipline and perseverant. They combine innovatively the playfulness with work, inspiration with sweat.

For communication sciences are the defining means of any humanist manifestation. And fulfil their role of creating / creation of meaning. The presence of a topic in the world know the meaning, which only gave intellect is capable of research, scientific eventually. Things acquire world existence and meaning as they are known and fall within the world.

I tried again, as professor at the Faculty of Medical Sciences and Behavioural University "Constantin Brancusi" of Targu-Jiu, the idea of continuing the same type of speech ostensibly, possibly even in the sense of Umberto Eco, for whom any experience is ostentatious and the form that is adopted speaks for itself.The coordinate of such a discipline is understanding. Understanding the context of communication is a social component. I focused my academic approach to the subject of the psychological shift to the social, historically and concretely taught.

A fundamental principle shows that the shape of the enunciation does not express the autonomous thinking of the subject, since it constitutes an adaptation imposed by kairotic external circumstances either hostile, inimical, of pure malice or envy of (us) peers.

So, Michael L. Hall seeking to entrust us that the magic of language has its own elegance by which we can express creativity, but also of violence, because one word can upset a weaker person with its powerful impact.

I personally resort to violence and language as René Girard to fight for a good, right and altruistic cause. Son of peasants from Bradiceni, so I was educated: that language can become a dangerous tool for fools, creeps, crooks, traitors, criminals, terrorists mainly because on an obscure command, hissing like a snake, insidious and perverse that respective suicidal, guided by a whistling vowel from his cell with him could be blowing up an entire neighbourhood.René Girard has puzzled me looking like à recourse and insight. Once awakened the desire for violence - one wonders what reason treading on existing mines in an inner offended, outraged, ostracized, deprecated, grudgingly, to a person, it seeks the opportunity to defend the ramparts of the fortress self for a while impregnable (a). Here is his view: violence is irrational but not missing at all grounds. So, it would be normal that in relations between people communication would manifest itself.

The only way to resolve the conflict grafted - I refer to the solution - amid a thinking in the act. "The language defines the way we use strange symbols in everyday life. The impact of

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

language and communicative our skills, we suggest that the way we use language crucially determines our efficiency our self-control and happiness "[6].As for me, I project through this series of articles, to invite you on a journey into the land of wonderful, wild and unknown, that island today undiscovered in whole monstrous and / or paradise, a neurolinguistics and neurosemantic reality, the body and mind work as a system of symbols in reply. As a system functions, since words have meanings, but features observable in the context of the application (s) imposed by the social, professional, political etc.

Failing "to ease" the terrible warning of René Girard according to whom the behaviour "atoning victim" after "noble serenity" comes "anger". Conflictual symmetry succeeds - in terms of the differential prolonged unacceptably - the need to throw the "enemy" to face the truth bewildering light and enteleheic [aletheia: truth; entelecheia (en: in, telos end echein: to have) the possibility of moving the note has a purpose]. Opera of a writer and the act is the work order. [7]

"In the sacrificial crisis, opponents believe they are all separated by a tremendous difference. In reality, all differences are erased little by little. Everywhere is the same desire, the same hatred, the same strategy, same illusion of difference formidable more complete uniformity. As the crisis deepens, community members are all germs of violence "[8].

I myself say that each of them is double the other. The term "double" means always a phenomenon essentially imaginary and real. If the violence it evens really people, if everyone becomes double or "twin" of his opponent, if any duplicate is the same, any of them can become at any time, double all the rest, i.e. subject of fascination and an is universal.

I myself say that each of them is double the other. The term "double" means always a phenomenon essentially imaginary and real. If the violence it evens really people, if everyone becomes double or "twin" of his opponent, if any duplicate is the same, any of them can become at any time, double all the rest, i.e. subject of fascination and an s universal.

Einstein committed on March 14, 1951, 72 years after celebrating his club Princeton University, a sequence of semiotic communication by the gesture of showing his tongue to Arthur Sasse, the news agency American United Press International, instead of smiling. The snapshot appeared four days later in France Soir, titled "At 72, Einstein sticks out his tongue."About in this way I behave myself in the position of a "private person". It's the best way to get my language to those who hate me and "dream" to destroy or discredit me at all costs. I warn them that I am, in particular, an experienced and ruthless warrior. Certainly, the value as it is recognized is on my side.

A famous dictionary (that of Jean Chevalier and Alain Gheerbrant - n.m.) explains about language that is considered as a flame. It has its form and its mobility. It destroys or purifies. As a tool of the word, it creates or destroys and its power is unlimited. A legend tells us that the heroes of Ulster in their heroic confrontations, showed their tongues to the enemies that they had murdered in battle. [10]

Of course, that a language depends on communication between people speaking it. It may be factor of conflicts and disputes, and riches, material and spiritual. It reckons that it cannot say for herself, other than the truth. How could my own language do, if not in the same

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

manner? On the other hand, language is the organ of taste, that of discernment. It separates the good ones from the bad. Ion Creangă had collected some verses of the people: "The evil to wash, the best to-assemble". Under the sign of concord, of resemblance, of isonomy, and the paradigm of "phronesis". [11]

Conclusions.

Alexander Mironov attended in South Africa, Durban, in Einstein year, at a grand scientific event dedicated to physics and physicists and broadening the knowledge treasure. In the article published in the daily "Gorjeanul" in Targu-Jiu, Mironov assures us that "if it had not been for the theorist scientist, the experimenter of laboratories, the thunderstruck inventor and, above all, teacher to pour into the brain of Homo faber fruits Horn of Plenty in order to induce synapse than the creative "science of poetry - poetry and science - would have evolved ... slowly.Therefore, learning physics and poetry in all countries of the world would turn any difficulty in complexity and any complexity in the way transdisciplinarity in qualitative leap.

I conclude my essay by making sure that in Pakistan, for instance, a salary (the salary is) of a university professor who does research - and find that everywhere academics doing research - but one powerful and creative mandatory - is three times that of a minister. Because in Pakistan, universities are interconnected and related digitally to 1,700 scientific publications in the wider world.

And in Russia, after the description done by "Nobelist" JoresAlferova, at the round table of ministers of science from the 192 member countries of UNESCO, operates a chain teaching social formula: a high school purely scientific - faculty specializing in somewhat the same field - research institute with an applied character (to value the country's best brains quickly). Imported - this system - by Japan, and Thailand - yielded great results.

And something else that relates specifically to Romania. Politicians should listen to the scientists, if they really want to make the right decisions. For, to repeat this veritable motto of UNESCO, vast knowledge is the only engine of economico-social and cultural-futurist development. [12]

And, without poetry science simply cannot live. If science is poetry, poetry is more than a science of creation first and foremost; hermeneutics is then the resultant product.

Period and new paragraph? Habemus ...?

NOTES:

1. Ortega Y Gasset 1. Ideas and beliefs; Scientific Publishing, Bucharest, 1999, in integrum

2. See Marius Ghica: Genesis of the poem: Attempt at poetics on the texts of Paul Valéry; Scrisul Romanesc Publishing, Craiova, 1985, in integrum

3. Umberto Eco: The poetics of Joyce; C.M.Ionescu translation; Paralela 45 Publishing, Pitesti, 2007 in integrum

4. Charlie Bousoño: Theory of poetic expression; Translation by Ileana Georgescu; foreword by Mircea Martin, Universe Publishing, Bucharest, 1975

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

5. Anthony Weston: Creativity in critical thinking; CostacheSânziana translation; ALL Publishing, Bucharest, 2008, in integrum

6. L. Michael Hall: Magic of communication; Excalibur Publishing; Bucharest, 2008; Otilia Cernat translation, pp.9-10

7. Mircea Arman: Tribuna, 1 to 15 August 2016, no. 334, What is Metaphysics?, p. 3

8. René Girard: Violence and the sacred; Nemira Publishing, Bucureşti, 1995, translated by Mona Antohi

9. See Literary Romania; No.34 Year XLVIII, August 12, 2016, p.27. "Meridians. Why Einstein got out his tongue? "

10. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant: Dictionary of symbols; Artemis Publishing, Bucharest, 1995, pp.221-224

11. Francis E. Peters: The terms of Greek philosophy; Dragan Stoianovici translation; Humanitas Publishing, Bucharest, 2007.

12. Alexander Mironov: It takes poetry? What about Science?, in Gorjeanul, nr.4289, Year XV, Tuesday, November 29, 2005, pp.1-2

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

MARIN SORESCU, THE DEVOURER OF MYTHOLOGIES AND THE RETURN TO BEGINNINGS

Ion Popescu-Brădiceni
Lecturer, PhD, "Constantin Brâncuşi" University of Târgu-Jiu

Abstract: It exists in the work of Marin Sorescu a recurrent- redundant mythology: one that is universal and one absorbed by the culture and Romanian civilization. Feeding his lyrical-fiction and mythical folk speech from the sea of myths and relatedlogos, of equivalent meta-texts, this work has cryptic and visible that have new meanings that are compliant with the models that are specific to the traditional and autochthonous mental horizon. In the subtext of the parody tone, the work of Marin Sorescu bleeds, it fears, it revolts, it scowls, it marvels, it quakes from its foundation, it digs deep, with archeological-anthropological ambitions, verbatim reports endangered languages, it rediscovers sunken but undecomposed Titanics, it rummages morphological substrates, replete with metaphorical-metonymic and allegorical-symbolic substances that are still alive, of a freshness whose disappointment will never find its firth.

Keywords: sacred, essence, tide, paradise, becoming, retelling.

Marin Sorescu somehow has the obsession that *''the myth is only folklore to a certain point, when it heads towards the zenith of memory…Getting to the origins, climbing towards the gods''*. [1]

For him the magical practices, the rituals, the aspects of the myth were still existing, the eruptions of the sacred into the world keep on happening. The myths have unthought-of, therapeutic energies; they are linked to initiation practices. For instance, the rebirth is important, or the second birth (the mystical one).

Myths – says Marin Sorescu – *''are precious documents of the human model, reduced to its essences''*, which keep *on ''clenching our thirst of reconciling the divine, the sacred in ourselves with the profane – also within us – and from outside ourselves''*. [2]

A lyrics of the essences was written by Grigore Vieru. By portraying him, Marin Sorescu defines himself as into a mirror and oneself. *''Is Grigore Vieru a disciple of Orpheus, whom, just like the mythical master, cannot deny himself the vocation to look behind?Just for once, with all the depth in the eyes, at least once, with all the life from within life''.* [3]

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Grigore Vieru – and this is a known fact – has obsessive themes in ancestries of all kinds: his sources, the popular and classic tradition, the Romanian language, his home, the land and mother as a main symbol. Reading his works – M.S. thinks – ''*beyond words, there is something: poetry. And beyond poetry there is yet something: philosophy. Your thought flies away towards the idea of an essential being, to the problems related to the return in Time''.* [4]

Thus, the poetry of Grigore Vieru prolongs the echoes of ethnic sensitivity, by adding to them new nuances: ''*A particularity of this creation would be the craftsmanship to limit with modesty, merging with the voices coming from a generous tradition''.* [5]

Speaking about Mihai Eminescu (''*the devourer of mythologies ends up by nesting in a myth: the myth of Eminescu''),* Marin Sorescu says: ''*All the saps of our folklore can be found here… Eminescu took words out of our mouths… And spoke with them, with the words of our folklore and of our historians, and our poets''.*[6]

By briefly analysing his poetry, he notices, with his rare intelligence, the fundamental dimensions of Eminescu's style more of a Nordic manner than Mediterranean.

Something long abandoned starts to take shape again ''*in its rhythmic tide''.* His nationalism wants to revenge the ancient domestic element. That civilization of the wood which disappears and renews itself after a number of seasons. That secret culture, without any other writing than the one of one's forehead, of destiny, and from the peasant's tally and the circles in the trees, one merges Zamolxe with Odin, once again pictures heroes wandering through thick forests, with magical springs and fairy-tale openings, an Eden perpetuated in the midst of nature, as in ''*Miorita'',* an age of dreaming, alike ''illo tempore'' –the past of true creation. Eminescu's poems are invaded by powerful and wild fragrances, of old heresies and boreal superstitions.

Like Eminescu, of course, Marin Sorescu had constantly followed, to an obsession, the deciphering of some forgotten, archeus, founding substrates.

Also in ''*Take it easy with the piano down the stairs''*, Marin Sorescu dedicates to Eminescu a brilliant epigone, by George Magheru, whose poetry puts back in use, names of gods, goddesses, myths and is of an unusual verve, denoting cosmogonic ambitions.

''*On top of the classic opening, there fall the snowflakes of a modern paradise''.* [7]

Even Nichita Stanescu obeys to the metaconcept that poetry must rely on archetypes/ myths/ symbols etc. The unending count of gods and mythical beings that any poet that takes himself seriously usually turns tocan be explained through the concept of the eternal becoming.While, N.S. – says Marin Sorescu – ''*is, firstly, a singer of the states of spirit, of feelings caught in whirlpools, in anever ending process of* <u>*becoming*</u>*''.* [8] In Stanescu's poetry, *''there is the atmosphere out of a love story, where everything has to be different, where one confides to the silences and words have different meanings''*. [9]

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Marin Sorescu's comment on Constantin Noica's works supplies other components assimilated by the author: ''*Constantin Noica tells stories and retells them with a meaning. He tells Ispirescu clearly with the same attention and care with which he retold Hegel''.* [10]

Marin Sorescu reveals to whom wants to know an extraordinary detail: Noica had the burning desire to build himself ''a house'', somewhere, near Bucharest, a sort of Oltenia type of fortified house, with thick walls, well rooted in the Romanian soil and style. The myth, the motive, the symbol, the allegory of the house is the same with the institution of a sacred stable place in a desert of profane quick-sand, with the dislocation of its own being from the futile mundane life and its transmutation in a protected, sacred place. The same ''house'' can be interpreted as a sequel from a ritual of initiation, recurrent in the Romanian and Balkan carol.

Eventually, Noica retreated from the world in Paltinis, up in the mountains, on the intra-Carpathian domestic space, close to the heavens (and with Eden – n.m.). Marin Sorescu also built such a house in his hometown of Bulzesti, probably from the same obsession in his traditionally-organic and personate – matric subconsciousness.

''*Constantin Noica* – I quote with un-dissimulated joy – *hunts for words that keep the ancestral spirit, going back to the old chronicles, looking in ballads or Anton Pann, and always returning with enthusiasm to Eminescu''.* [11]

Watching, as one would be on top of a mountain, the national becoming, Noica proposed to us a map of the Romanian being with a series of consecrated landmarks. Marin Sorescu in his turn consecrates them through personal opinions, exploiting however necessary the transpersonal ones, such as the ones emitted by Lucian Blaga, to whom one feels related due to the fact that his works is still little known in the world and, implicitly, responsible because one is ''*a sad truth and a subject of meditation''.*

''*Blaga is a creator of lyric universe – says rakishly Marin Sorescu. Sometimes his philosophy has been criticized because it was lacking a system''.* ''*I would say that the philosophic system* – he further says –*is the space under which there it springs with a magic, archaic and modern perception at the same time. The more archaic the more modern''.* [12]

Like Constantin Brancusi (''*the fabulous Oltenia dweller''*), Lucian Blaga knew himself how to turn the archaic into modern. Him too, in the semantic world, gave modernity to the ancient and had happily baptized the horizon that fits this ancient space: the domestic rolling hills space. ''*Like in an immense alchemist's recipient, with every verse of Blaga, a drop of Romanian spirit gets spilled into this space, a drop in which there coexist, in hard to define and separate proportions, the ancestral paganism, the Zamolxian transcendence, the Mediterranean light, Latin and thick dark forests. There is a lot of Eminescu in Blaga, one will surprisingly notice, and there is a lot of popular poetry in Blaga''.* [13]

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

A hermeneutist and well-schooled critic, a theoretician formed at Mihail Dragomirescu's school [14], Marin Sorescu drafts a map of the po(i)etic identity for Blaga, onto which he lays the distinctive traits:

- The gentle pressure of contemplation,
- The fixed point: the see-through mystery of things (''the object is concentrically unravelled, down to its mystery, which then blossoms, augmenting the corolla of wonders''),
- Studying, with the help of poetic means, of the eternal return to that time,
- The somewhat ceremonious poetry, with virtues of a ritual,
- The unusual austerity although the aureole remains visible,
- The state of intense living, the loose exclamation or imploring the limits.

Vasile Voiculescu gets repositioned (reinstituted) among the interwar classics that have reached the wonder of the ultimate knowledge, ''*this atmosphere of pious ceremonial absorbing the magic and emanating holiness''.* [15] ''*Never has the metaphysical emptiness been probed, in our space, with such an avid orbit. And with such capacity for a Romanian stylization, reminding one of the naïve fragility of the glass icons or of the gentle and reconciled philosophy of our fairy-tales (the fairy-tales would be the popular garments of the Romanian language)''.* [16]

Just like he proceeded with Blaga, he musters his courage and sets of to comment on Voiculescu's work, fixing his main authorial coordinates, subtly suggesting to us, that I might recoil them on his creative and transcreative figure:

- The plasticity of the domestic submission of our words,
- The stubbornness of the lodging in the spirit,
- The adornment of the Christian universe, canonized however by a plastic peasantry vision (''*this almost turns the fervour worldly, it gives it peace of mind and a merging with nature''*),
- The holiness and the ecstasy emanate a state of nature,
- The poems with the virtue and simplicity of the home and stable icons.

Nicolae Iorga's poetry – Marin Sorescu thinks – consists of ''*the tension state of the structure, in the freshness of the feeling, which exults and ripples like a sea siphon offshore''.* [17]

Tudor Arghezi's one (poetry) would reorganize itself within ''a universe for the celebration of the Romanian language''. [18] Andrei Andreevici Voznesenski [19] would be connected to the highest tension as well. On stage he seemed like in a state of trance, he stepped as if within a magic circle, he changed, his voice was different, his gaze also different.

Marin Sorescu resembles the Russian poet; he believes, just like the Russian poet does, in the representative power of poetry. The poet is not so much a chosen one, but a sensitivity predestined to become emblematic for a people. ''*The force of poetry consists in that it contains*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

a concentrated spirituality of its people. We are mentioning the big poets of course. That is why all the peoples nurture their singers, the lyrical voices''. [20]

In ''*A transversal section through a smell''* [21], Marin Sorescu writes that in Romania poetry flies with wings of wood like in the ballad of The Manole Meister, to such an extent that even non-poetry can become poetry, depending on who writes it.

Marin Sorescu's non-poetry would be that of ''Onwards to the bats'' (I-VI). The six volumes limit the monography of an imaginary land, Bulzesti, presented as being the centre of the world, sketches an Oltenia metaphysics, in which all the characters receive mythical proportions. ''*Onwards to the bats''* is ''*a delightful defiance of the traditional rhetoric of poetry* – Eugen Simion says in an enthusiastic and motivated manner. It is a defiance of the modern lyrics, which eliminates the epic, the anecdotes and generalizes usually the symbols, includes the message and makes the language a code for the initiated ones.

Marin Sorescu turns the glove of this poetry and shows its anaesthetic nodes, the harsh fabric of elementary life. The typical moments are written down in some pages that make no effort to embellish the facts or to change them with the help of the figurative speech. The language is (says Ion Barbu) willingly *''silly''*, however of a refinement which comes from ''*the smart use of oral speech''*. ''*The lyric* – I continue to quote Eugen Simion's considerations – *comes from the harsh and profound philosophy that these false cuts express. Philosophy, morals, the typology of an old world (s.m.) which, in its simplicity, has a high sense of existence, and does without knowing it, like the Greek shepherds and navigators, deeds that would go down into legend''.* [22]

The entire theatre of Sorescu has poetic transparencies, because the tension of ideas and the translation of some human attitudes into big symbols are not lacking lyrical sense or dramatism.

The three masterpieces of world theatre, Jonah, The Candle Lighter, The Mother Bee are the acquisitions of a spiritual search. Marin Sorescu develops in the trilogy ''*The Thirst of the salt mountain''* the issue of the exit from an enclosed space like into a primary space (the fish, the cathedral, the house).

In ''*The Candle Lighter''*, for instance, there appears the theme of seeing a mission through to the end with the price of the sacrifice and the motive of the stake, the burning of the body in the fire of faith and spiritual reconciliation.

Eugen Simion is right: there are in this text full of subtleties and fine ironies a series of symbols.

The first is that of going deep within the walls of the cathedral, which means giving it a history, a tradition, to put behind a symbolic object (the cathedral) a history which would reinforce the idea of duration and durability.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

The second one is that of the road – upwards, which consists of the spiritual liberation through transcendence.

The third one is the symbol of creation which consists of a forgiveness, a total involvement and an unrepeatable experience. In fact, the deeds of the candle lighter have a higher meaning and participate to a coherent architecture of the imaginary whose arrow stabs interrogatively into the infinity.

Yet another conclusion is inherent: Sorescu's spirit permanently confronts itself with a reality which never ceases to fabricate unrealities.

Practically, the cycle, ''*Onwards to the bats''* is equivalent with Marin Sorescu's return home in a both geographically andartistic manner. The world of ''*Onwards to the bats''* is enough in itself, the only mythology that it excepts is the folkloric one, the only past being that of the community: ancient beliefs, archetypal memories, perennial laws of life. ''*The volume constitutes, indeed, a very special manner to discover the abyssal psychology, the socially profound character of the deepest layers''.*[23]

The return to the initial sources is a recuperation of the archaic village, of the symbols being in an interior communication process, ironically and ingenuously initiated about the heroic world through fatherhood and integrity. It signifies at the same time also the return to the literary form previous to the separation into genres, of literature as wholeness, as a transmission of feelings and reflexions on the existence, as a story of life and as life itself.

NOTES:

1. Marin Sorescu: "Take it easy with the piano on the stairs". Literary chronicles; Cartea Romaneasca Publishing, Bucharest, 1985, p. 23

2. Marin Sorescu: Op. cit, p. 24

3. Marin Sorescu: Treaty of inspiration; Scrisul Romanesc Publishing, Craiova, 1985, pp. 142-145

4. Marin Sorescu: Op. cit., ibid

5. Idem, ibid

6. Marin Sorescu: Library of Romanian poetry; edited by Mihaela Constantinescu and Virginia Sorescu; Creuzet Publishing, 1997, pp. 275-302

7. Marin Sorescu *"Take it easy with the piano on the stairs"*; quoted publishing house, see the chronicle *"George Magheru, a poet wronged. Other posthumous poems"* with the motto*"Grow-n yard of a pariah"*, pp.319 - 330

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

8. Idem, ibid; see the chronicle *"Nikita Stanescu: A Vision of Feelings"*, pp. 31-38

9. Ibid

10. Ibid; see the chronicle *"Noica and the feeling of being"*, pp. 31-38

11. Ibid

12. Marin Sorescu: Library of Romanian poetry, quoted publishing house; see *"Lucian Blaga. Burdened halo "*, pp. 326-328

13. Ibid, Ibid

14. There are critics forcing the closure and opening times and one knows their hand after the damage brought to *"the being of literature"*, as Mihail Dragomirescu likes to say. To the *"Science and technology of literature"* as we would add; See Marin Sorescu *"Take it easy with the piano on the stairs"*, quoted publishing house, p. 322

15. Idem, ibid; see "Vasile Voiculescu, a layman Fra Angelico Romanian poetry", pp. 281-296

16. Ibid

17. Marin Sorescu: Library of Romanian poetry; cited edition; pp. 313-320

18. Ibid, Ibid, pp. 322-325

19. Andrei Andreyevich Voznesensk, Russian poet: Mosaic (1960), Parables (1961) Triangular Pear (1962), Anti-worlds (1964), cello, oak leaf (1974-1975)

20. Marin Sorescu "Treaty of inspiration": Scrisul Romanesc Publishing, Craiova, 1985, pp.146 - 148, see dialogue with A. A. Voznesensk "I write under an impulse... an energy far stronger than me"

21. Ibid, Ibid, pp. 155-158. Transversality is a specific concept of Romanian transmodernism.

22. Eugen Simion: Romanian Writers today (III); David; Litera Publishing, Bucharest-Chisinau, 1998, pp. 161-167

23. Mihaela Andreescu: Marin Sorescu. Snapshot critic; Albatros Publishing, Bucharest, 1983, p. 195

Bibliography

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

I.A. Dictionaries.

1. Alex T. Mucchieli: The Dictionary of qualitative methods in the humanities and social sciences; Translation by Veronica Suciu; Polirom Publishing, Iaşi, 2002.

2. Romulus Vulcănescu: Dictionary of ethnology; Albatros Publishing, Bucharest, 1971.

3. Tim O'Sullivan, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery, John Fiske: Basic concepts of communication sciences and cultural studies; Polirom Publishing, Iaşi, 2001; Monica Mitarca translation.

4. François Gresle,Panoff Michel, Michel Perrin, Pierre Tripier: Dictionary of Humanities Anthropology / Sociology; Translation by Irina Negrea, Nemira Publishing, Bucharest, 2000.

5. Victor Kernbach: Dictionary of General Mythology; afterword by Gh. Vlăduţescu, Del. and Enciclop. Publishing, Bucharest 1989.

6. Doina Rusti: Dictionary of Symbols from the work of MirceaEliade; Coresi Publishing, Bucharest, 1997.

7. Marian Popa: Dictionary of contemporary Romanian literature; Albatros Publishing, Bucharest, 1977.

8. Ivan Evseev: Dictionary of symbols; Vox Publishing, Bucharest, 2007.

9. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant: Dictionary of symbols; Artemis Publishing, Bucharest, 1994.

B. I. Stories of Romanian literature.

1. Marin Bucur (coordinator): I. Contemporary Romanian Literature Poetry; S. R. R. Academy Publishing, Bucharest, 1980.

2. Nicolae Manolescu: Critical History of Romanian literature. 5 centuries of literature; Paralela 45 Publishing, Pitesti, 2008.

3. DumitruMicu: History of Romanian Literature. From popular creation to postmodernism; Saeculum Publishing 1.0., Bucharest, 2007.

4. Ion Rotaru: A History of Romanian Literature (III), 1944-1984; Minerva Publishing, Bucharest, 1987.

5. The. Piru: History of Romanian Literature from the beginning to today; Univers Publishing, Bucharest, 1981.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

6. Cornel Ungureanu: Geography of Romanian Literature Today, Vol. I. Muntenia; Paralela 45 Publishing, Pitesti 2003.

I. C. Synthesis.

1. Constantin Ciopraga: Personality Romanian literature; European Institute, Iasi, 1997.

2. Aurelius Goci: Genesis and structure of Romanian poetry in the twentieth century; 100 + 1 Gramar Publishing, Bucharest, 2001.

3.Gheorghe Grigurcu: Romanian poets today; Cartea Romaneasca Publishing, Bucharest, 1979.

4. Nicolae Manolescu: About poetry; Cartea Romaneasca Publishing; Bucharest, 1987.

5. Eugen Negrici: Illusions of Romanian literature; C. R. Publishing, Bucharest, 2008.

6. Eugen Simion: Romanian Writers today (I); C. R. Publishing, Bucharest, 1978.

7. Eugen Simion: Romanian Writers today (III); David. Litera Publishing, Bucharest - Chisinau, 1998.

I.D. studies and articles.

1.Mihaela Andreescu: Marin Sorescu in the volume "Snapshot critical"; Albatros Publishing, Bucharest 1983.

2. MirceaIorgulescu Wax and seal; Cartea Romaneasca Publishing, Bucharest, 1982; See "Contemporary Poems: A tale of peasants", pp. 146-149.

3. Eugen Negrici: Figure of creative spirit; Cartea Romaneasca Publishing, Bucharest 1978, see "Under pressure boundaries", pp.136 - 164.

4. Romulus - Iulian Olariu: Solirarii, MJM Publishing, Craiova, 2011, see "Scale and thread" in the poetry of Marin Sorescu, pp. 74 -76.

5. Ion Pop: Game poetry; Cartea Romaneasca Publishing, Bucharest, 1985; see "Empire parody" Marin Sorescu, pp. 206-329.

6. Ion Popescu-Bradiceni: Hermeneutics and the Romanian literary language issues; AlexandruŞtefulescu Publishing, Targu - Jiu, 2002; see Generation 60. Contemporary Romanian poets. Mediterranean scale cross deity or as Marin Sorescu realms of poetry, pp. 247-253.

7. Ion Popescu-Bradiceni: Crystallization hazard; Star Napoca Publishing, Cluj, 2008; see Marin Sorescu: A transmodernistavant la lettre, pp. 42-48.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

E. I. Sorescu's literary works.

Poetry.

1. Marin Sorescu: The bats; Eminescu Publishing, Bucharest, 1973.

2. Marin Sorescu: Poems; Albatros Publishing, Bucharest, 1976.

3. Marin Sorescu: The spell-singers; Cartea Romaneasca Publishing, Craiova, 1987.

4. Marin Sorescu: The bats; Cartea Romaneasca Publishing, Bucharest, 1986.

5. Marin Sorescu: Water alive, dead water; Cartea Romaneasca Publishing, Craiova, 1996.

6. Marin Sorescu: Poetry / Poesie / Poems; Arti Charts Giacone, Romania / Cheri (Tomina) 1995.

7. Marin Sorescu: Bridge (Latest) Creuzet Publishing, 1997.

8. Marin Sorescu: Coronation; Foundation "Marin Sorescu" 2000.

Theatre.

9. Marin Sorescu: Theatre; Cartea Romaneasca Publishing, Craiova, 1980.

10. Marin Sorescu: Iona (Theatre); Creuzet Publishing, 1995.

Prose.

11. Marin Sorescu: Three front teeth; Creuzet Publishing, 1993.

Critics.

12. Marin Sorescu: Easy piano stairs; Cartea Romaneasca Publishing, Bucharest, 1985.

13. Marin Sorescu: Library of Romanian poetry; Creuzet Publishing, 1997.

II.A. Works published during his lifetime and posthumous. Poetry.

1. Marin Sorescu: Frames. Twenty-five poems by Marin Sorescu; English version and foreword by Roy MacGregor-Hastie / Frame. Twenty-five poems by Marin Sorescu; English versions and introduction by Roy MacGregor-Hastie; Eminescu Publishing, Bucharest, 1972

2. Marin Sorescu: holiday traveling; Cartea Romaneasca Publishing, Bucharest, 1978

3. Marin Sorescu: Vision hole (Roman idly); Albatros Publishing, Bucharest 1982

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

4. Marin Sorescu: Fountains at sea; Eminescu Publishing, Bucharest 1982

5. Marin Sorescu: The equator and the poles; Flacara Publishing, Timisoara, 1989

6. Marin Sorescu: Poems chosen censorship; Cardinal Publishing, Bucharest, 1991

7. Marin Sorescu: The Bats. Book VI; Foundation "Marin Sorescu" 1998

8. Marin Sorescu: The effect of a pyramid; Foundation Publishing "Marin Sorescu" 1998

9. Marin Sorescu: original lyrics; edition and an afterword by George Sorescu; Alma Publishing, Craiova, 2002

10. Marin Sorescu: Sonnets novel; Edition and foreword by George Sorescu

11. Marin Sorescu: Treaty of inspiration; Cartea Romaneasca Publishing, Craiova, 1985 (dialogues and Portraits, Anthology of poets and poetry)

II. B. Summaries.

1. Lucian Blaga: Trilogy of Culture. Horizon and style. Mioritic space. Genesis of Metaphor and Meaning of Culture; Ven. in. DumitruGhişe; Universal Literature Publishing, Bucharest, 1967, see "Horizon and style", pp. 8-118

2. IoanViorelBoldureanu: Beliefs and magical practices. Essay on traditional mental horizon; Brumar Publishing, Timisoara, 2000

3. IoanViorelBoldureanu: Universe legend. Essay on traditional mental horizon II; West University of Timisoara Publishing, 2003

4. Tudor Cătineanu: "Physical" configurations and metaphysical exercises; Eikon Publishing, Cluj-Napoca, 2013

5. Mihai Coman: Studies mythology; Nemira Publishing, Bucharest, 2009

6. MirceaEliade: The myth of the eternal return. Myths, dreams and mysteries; translation by Maria Ivănescu and Cezar Ivănescu; St. Publishing, Bucharest, 1991

7. MirceaEliade: Road to the center; anthology compiled by Liiceanu and Andrei Plesu; Univers Publishing, Bucharest, 1991

8. MirceaEliade: sacred and profane; translation by BrânduşaPrelipceanu; Humanitas Publishing, Bucharest, 1995

9. James George Frazer: The Golden Bough (I-IV); translation, foreword and chronology of Octavian Nistor, notes by Gabriela Duda; B.P.T., Minerva Publishing, Bucharest, 1980

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

10. Elena Niculiţă-Voronca: Datinele and beliefs Romanian people; I.O. Saeculum Publishing, Bucharest, 1998 (I + II) Edited and introduction by Jordan Datcu

11. Andrei Oişteanu: Reasons and symbolic meanings mito-Romanian traditional culture; Minerva Publishing, Bucharest, 1989

12. Romulus Vulcănescu: Romanian mythology; R.S.R. Academy Publishing, Bucharest, 1989

II. C. Studies, papers and essays.

1. Lucian Blaga: Horizons and stages; Minerva Publishing, Bucharest, 1990

2. Jean Burgos: For a poetic imagination; translation by Gabriela Duda and Micaela Gulea; foreword by Gabriela Duda; Univers Publishing, Bucureşti, 1988

3. Calinescu: The modern concept of poetry. From romanticism to the avant-garde; postf. The I.B. Broke; Paralela 45 Publishing, Pitesti, 2005

4. Calinescu: To read, reread. Towards a poetics of (re) reading; translation by Virgil Stanciu; Polirom Publishing, Iaşi, 2003

5. Jacques Derrida: Dissemination; translation and foreword by C.M. Ionescu; Universenciclopedic Publishing, Bucharest, 1997

6. Lorentz Dittmann: Style. Symbol. Structure. Studies on the categories of art; translation and foreword by Amelia Paul; Meridian Publishing; Bucharest, 1988

7. Gilbert Durant: Arts and archetypes; Religion of art; translation by Andrei Niculescu; Meridian Publishing, Bucharest, 2003

8. Ion Popescu-Bradiceni: Myth of Eden / Paradise / Heaven in Romanian interwar poetry. Literary models; Casa Cartii De Stiinta Publishing; Cluj-Napoca, 2003

9. Marcel Raymond: From Baudelaire to Surrealism; translation by Leonid Dimov

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

MIGUEL DELIBES Y EL DESCIFRAMIENTO DEL HOMBRE

Lecturer Irina Dogaru, PhD, "Dimitrie Cantemir" University of Bucharest

Abstract: The article examines the novel Cinco horas con Mario (Five Hours with Mario) by the famous Spanish writer Miguel Delibes and especially the manner in which the author creates memorable characters. We emphasize the genuineness and uniqueness of his characters and the vision of the world and existence in mentioned novel, indicating the use of language, history and autobiography in Cinco horas con Mario. At the same time, we dedicate a special attention to the inner motivations of his characters, to the way Delibes understands the human psychology and to the writer's axiology, which is beyond such motivations, being based on his ideas and concepts of a progressive Spain. We stress upon the conflict between the traditional and the progressive Spain, which stands for the ideatic core of the analyzed novel. We detect the caricaturesque and even the grotesque features of Menchu, the feminine protagonist of the novel, as opposed to her idealistic husband, Mario, who incarnates the values of the open-minded intellectual, an alter-ego of the writer and a model in times of obtuse and tense dictatorship.

Keywords: discursive, intertext, white, guilt, language.

En uno de sus artículos sobre el papel del novelista, Miguel Delibes afirma rotundamente: "La misión del novelista consiste en descifrar al hombre y, consecuentemente, su sitio debe estar cerca del hombre. (…) Captar la esencia del hombre y apresarla entre las páginas de un libro es la misión del novelista[1]." Ese *credo* se manifiesta en todas las obras de

[1] Miguel Delibes, "La universalidad del escritor", *La Vanguardia*, Barcelona, 3 de enero de 1981, p. 7.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Delibes, en las que la exploración de las profundidades recónditas del alma, con sus vértigos abismales y con sus motivaciones muchas veces ajenas a la racionalidad, es una constante preocupación que se propone sacar a la luz la verdad esencial del ser humano, en su unicidad auténtica y vibrante. En efecto, los temas centrales de sus novelas se desarrollan en función del personaje y ellos son los ejes centrales que influyen en la trama, en la técnica novelística, en toda la estructura narrativa en general.

Adepto del tradicionalismo literario, anti-vanguardista convencido, Delibes no concibe una novela sin historia y sin al menos un personaje que la protagonice, y sus historias giran – el propio Delibes lo admite – en torno a pocos asuntos. Los temas de su narrativa son la infancia, la muerte, la naturaleza, el prójimo, la fe (desde el punto de vista de un católico creyente, respetuoso con el dogma, pero progresista-liberal) y el amor.

Los personajes de Delibes, como fundamentos que estructuran los temas desarrollados en sus novelas, expresan su perspectiva sobre la existencia y el mundo, sus ideas y sus sentimientos, su axiología. Desde luego, sus personajes son proyecciones ficcionales y objetivadas y tienen su origen tanto en el fondo autobiográfico del autor, como en su talento de observar atentamente la psicología humana y de comprender las debilidades ajenas. Delibes tiene la capacidad de ponerse en el lugar de los demás, de juzgar con benevolencia e incluso de encontrar justificaciones que redimen a sus héroes novelescos.

Al incluir en sus obras sus aspiraciones y posibilidades, Delibes opina que el escritor auténtico esconde dentro de sí cientos de personajes y prueba de ello es el protagonista de su obra maestra, la novela *Cinco horas con Mario*, publicada en 1966.

La figura tragicómica y en todo caso patética de Mario Díez Collado, su papel de intelectual comprometido y progresista, es un *alter ego* del escritor mismo, un autorretrato irónico y un catálogo de sus cualidades y defectos. Mario se convierte en un símbolo de integridad moral y de inconformismo.

La novela presenta el drama de dos caracteres incompatibles, pero complementarios (a la vez semejantes y antagónicos). Delibes cede la palabra a la viuda de Mario, Carmen Sotillo

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

(Menchu), que se convierte en narradora y que, en un soliloquio dirigido al cadáver de su esposo, evoca la relación matrimonial que tuvo con él, la vida en común a lo largo de veintitrés años. Sin embargo, el principal protagonista del relato es el difunto, catedrático provinciano de Instituto, periodista, polémico, novelista desconocido y cristiano de ideas progresistas, que está enfrentado a la personalidad limitada y dogmática de Menchu, su mujer inculta, perteneciente a la clase media provinciana, tradicionalista, con prejuicios de clase y principios religiosos muy fijos, trivial, pero sensual y preocupada por su aspecto físico. Los temas centrales son la intransigencia de la ignorancia y la incompatibilidad e incomunicación, en otros términos el imposible entendimiento entre una mujer incapaz de comprender el generoso idealismo e integridad de su esposo y un hombre listo, sensible, íntegro y complejo. Por otra parte, la voz de la narradora evoca, en una crítica severísima y llena de injusticias de los defectos y flaquezas de Mario, los veintitrés años de matrimonio, en que le ha dado a su marido cinco hijos y se ha esforzado en cumplir los deberes de una buena esposa.

Al ser este el caso, no sorprende que la crítica viera en la relación de los dos cónyuges el conflicto entre la España tradicional y la progresista. Si añadimos que Delibes tuvo que retirar su proyecto inicial de enfrentar a Mario y Menchu vivos en su matrimonio para sustraer las opiniones liberales de Mario a la vigilancia de la censura y ver su libro publicado, se entenderá mejor por qué hay que ver en el carácter protestatario de Mario (aunque sus opiniones son enmascaradas y ocultas detrás del ingenioso recurso del monólogo) toda una actitud ética del mismo autor y una manera de expresar su total compromiso con las ideas progresistas.

Aunque parezca un contrasentido, Mario tiene que aguantar a una mujer inaguantable hasta que se ve colmado, asfixiado, ahogado, corrupto por el convencionalismo, oportunismo y los prejuicios del ambiente familiar y de la sociedad en que vive. El protagonista se ve literalmente atacado, acosado por la mediocridad contra la que no puede luchar. Su mujer es un arquetipo de la provinciana de mentalidad pequeñoburguesa, hipócrita, dogmática y obediente, defectos que Delibes, en una entrevista con César Alonso de los Ríos, explica por la

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

tendencia de la sociedad española de "relegar a la mujer a la cocina[2]". La figura de Mario gana enormemente al enfrentarse con una persona tan limitada, puesto que el contraste que se crea es fortísimo.

Al escribir una primera versión de la novela en que adoptó el punto de vista del narrador omnisciente, narrando desde fuera, en tercera persona, Delibes se dio cuenta de que ese camino le llevaba a la exageración e inverosimilitud, porque acumulaba demasiados rasgos negativos en el personaje femenino y rompió las cuartillas escritas, eligiendo la técnica del monólogo emparentado. Por el uso de la técnica del monólogo interior, el drama de Mario resulta mucho más convincente y verosímil, porque es Menchu, la mujer limitada, obtusa e ignorante, la que evoca la personalidad ejemplar de su marido. Por otro lado, la intuición genial de Delibes opta por un protagonista modesto, no brillante, pero íntegro, que dentro de su pequeñez de provinciano logra convencer y conmover al lector.

La técnica del monólogo interior influye definitivamente en la técnica narrativa, en el estilo y en el lenguaje, ya que el soliloquio de Menchu viene marcado por el tono repetitivo y por un lenguaje caótico, coloquial e incoherente. La novela está dividida en tres partes desiguales como extensión y está precedida por un recorte de periódico que anuncia la muerte de Mario Díez Collado a los cuarenta y nueve años de edad, dejando viuda y cinco hijos. La primera parte va precedida por un breve prólogo en tercera persona, escrito por el autor omnisciente, que nos introduce en la casa de Mario, el día de su muerte intervenida en el sueño, como resultado de un infarto. La viuda y los hijos enlutados presencian la escena en la que Menchu dialogará mentalmente durante cinco horas con el difunto.

La segunda parte de la novela es la central, formada por el monólogo interior de Menchu, que pasa la noche velando junto al cadáver de su marido, rememorando la vida matrimonial de ambos. Esta parte consta de veintisiete capítulos, que corresponden a los versículos subrayados por Mario en la Biblia que tenía en la mesilla de noche. Menchu parece

[2] César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, Destino, Colección Áncora y Delfín, Barcelona, 1993, p. 77.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

desear establecer un diálogo con el difunto que desde luego no puede contestarle, pero ella sigue hablándole como si él pudiera oírla. Es obvio que la mujer no entiende el verdadero sentido de los versículos subrayados por su marido, como es también evidente que Mario tenía preocupaciones religiosas muy profundas e inquietas.

La tercera y última parte vuelve a la tercera persona del novelista omnisciente y es una conclusión-epílogo que se basa en el diálogo de Menchu con el mayor de sus hijos, al día siguiente. El primogénito hereda las cualidades de su padre, es un joven franco y magnánimo, tolerante, interesado en comprender y aplanar los conflictos, ajeno e incluso refractario a la obtusidad y torpeza del tradicionalismo conservador. Por la intervención de tal personaje en la parte final del libro, Delibes deja la puerta abierta a la esperanza, a la posibilidad de cambiar para mejor una mentalidad cerrada y contraproducente, pese el tono pesimista, justificado por la muerte temprana de Mario.

El propio autor había calificado su recurso al monólogo interior de diálogo sin respuesta con un difunto, y la razón fundamental por recurrir a tal procedimiento narrativo se basa en su intención de introducir la voz de la conciencia de la protagonista para crear un contraste con la noble figura del marido muerto. De esta manera, el lector tiene acceso a una matizada caracterización sin propósitos moralizantes de los dos personajes principales, Menchu y Mario, en la que la mujer realiza involuntariamente también un autorretrato del que no falta el sentimiento de culpa ante la muerte de su marido.

En el mencionado libro de *Conversaciones* con César Alonso de los Ríos, Delibes habla del soliloquio mental que la crítica consideró una innovación en el campo de la novela, insistiendo con modestia en que no cree haber descubierto el Mediterráneo, pero subrayando que, si existe alguna novedad, ella reside en la "fórmula de círculos concéntricos" que ha empleado. Para aclarar dichos términos, explica que "los personajes y el tema de la novela están ya prácticamente definidos en los primeros capítulos", mientras que después "el núcleo central se va ampliando, como cuando tiras una piedra al río, en círculos cada vez más grandes, con

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

nuevas anécdotas, sugerencias y matices.[3]" Consiguientemente, en la opinión del escritor, la historia no progresa, sino que se enriquece.

El método utilizado por el novelista, el de la caracterización por antítesis, fue interpretado como la valoración positiva de Mario por la imagen negativa ofrecida por su esposa, destacando la nobleza moral de un hombre íntegro, dotado con firmes principios morales.

La crítica[4] habló de la formidable y evidente destreza flaubertiana de Delibes de desdoblarse para meterse en la piel de Menchu, un personaje cuyos rasgos intelectuales y morales no sólo no le caracterizan, sino que le son totalmente ajenos, para no decir incompatibles y lo hizo con piedad y tolerancia, incluso con un profundo entendimiento, creando una antiheroína capaz de suscitar la risa y el llanto simultáneamente. La parte oscura y negativa de lo femenino está en todo momento envuelta en compasión y comprensión. Describiéndose a sí mismo como un hombre receptivo, a lo largo de las *Conversaciones* con César Antonio de los Ríos, Delibes confiesa que "durante mucho tiempo tengo que vivir personajes que no son yo. Por ejemplo, durante medio año fui Menchu." No obstante, el escritor sintió que debía aclarar que nunca se identificó con ella, pero que llegó "a sentir sin embargo piedad por ella", entendiendo perfectamente que el "don de desdoblamiento" como muestra de receptividad es, desgraciadamente, uno exclusivo del novelista, lo que impide resolver en breve tiempo "el gravísimo y secular problema de las dos Españas[5]". En otras palabras, la receptividad del novelista permite entender profundamente la esencia de la cualquier perfil humano, los diferentes puntos de vista de la gente, lo que, si se pudiera extender y aplicar al nivel de la sociedad, es decir si todos hicieran el esfuerzo de comprender humanamente a los demás, aceptando su manera de ser sin necesariamente identificarse con ellos, el mundo entero sería no sólo mejor, sino que se solucionarían los conflictos de una manera pacífica e integradora.

[3] *Id.*, pp. 105-106.
[4] Antonio Villanova afirma: "Se trata, sin duda alguna, del más alto logro conseguido por su flaubertiano don de desdoblamiento, que el gran novelista vallisoletano atribuye a su especial receptividad", en *Cinco horas con Mario*, Ediciones Destino, Barcelona, 2002, volumen I, p. XXXIX.
[5] Véase nota 3, p. 55.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

El retrato de Menchu no está esquematizado, pese a las inherentes limitaciones de su carácter. Se nos ofrece la imagen de una viuda sufrida, cuyo patetismo no llega a convertirla en un ridículo personaje de circo, sino más bien se explica por la honda frustración que ella siente ante el evidente fracaso de su matrimonio. Las raíces de dicho fracaso las encuentra Menchu en la incomunicación con su marido e incluso en la insatisfacción sexual, aunque el fruto de la relación marital no dejó de materializarse en la existencia de cinco hijos. Es, además, más que obvio que los sentimientos de esta mujer hacia su marido había permanentemente sido basado en la concientización de su inferioridad, y no sorprende que ello produjera angustia y una aguda sensación de culpa y de vergüenza, por no saberse capaz de elevarse al nivel del compañero de vida. Su monólogo interior, confuso e incoherente, pigmentado por reproches que se repiten obsesivamente, deja entrever su profundo sufrimiento, que permite pintar en detalle su vida en común durante veintitrés años a los que no les falta calor y cariño. Es por esto que los críticos encontraron en esta figura femenina un logro excepcional que la convierte en un personaje novelesco insólito y original en la literatura española de todos los tiempos y en todo caso único en el paisaje literario de la posguerra.

La innovación de Delibes en crear tal personaje consiste en que el novelista supo exponer las razones que motivan sus reacciones exageradamente negativas ante la ejemplar actitud de su esposo, en la que ella ve sólo la incapacidad de éste de adecuarse a la realidad. Aunque para Menchu las mejores cualidades de Mario (integridad, idealismo, nobleza, intransigencia basada en principios morales, generosidad, tolerancia, honestidad, caridad) representan únicamente fallos y defectos, ella sigue manteniéndose fiel a su propia autenticidad psicológica, que se justifica simplemente por ser incapaz de entender a su marido. Al tener en cuenta que no se le pueden pedir peras al olmo o al menos sería inútil hacerlo, Menchu está a salvo de todas las posibles acusaciones que derivan de su crítica despiadada e injusta ante lo que en efecto no son defectos, sino cualidades.

Por otro lado, la humanidad de la protagonista también la salva de su posible transformación en una figura repelente y grotesca, puesto que el matizado retrato que Delibes

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

logra pincelar saca a la luz la lastimosa fragilidad de esta mujer, explicable si se piensa en su total incultura. El hecho de que Menchu le reprochase a Mario la carencia de sentido práctico y la incapacidad de ganar dinero, lo que para ella es equivalente de que alguien no mereciera ser apreciado, respetado y querido, viene justificado por sus propias frustraciones y sobre todo por las razones que constituyen la base de haberse sentido ella misma defraudada.

Las expectativas del lector ante la entrada en escena de un personaje femenino carente de cultura, comprensión e inteligencia, que además transforma las cualidades en defectos y hace inmerecidos reproches a un hombre superior en todos los aspectos, deberían normalmente verse "satisfechas" por un retrato severo y cruel por parte del novelista. Pero Delibes no es de categoría fácil, sino todo lo contrario. Sin querer cargar demasiado los rasgos negativos de Menchu, la humaniza hasta convertirla en una persona cálida, apasionada, incluso simpática, y en esto residen su maestría y su innovación. Sin el menor propósito de caricaturizar de manera grosera a una mujer que a fin de cuentas había dedicado su vida entera a la familia y a las faenas domésticas, al marido y a los hijos, a las responsabilidades de cuidar de los suyos, Delibes revela la cara oculta de su personaje femenino, poniendo de relieve que el lector debería prestar atención también a las cualidades de Menchu, de las que no faltan la honestidad y la bondad. Tenemos delante a una mujer insatisfecha, reprimida, cuyas modestas aspiraciones de respetabilidad, de sentirse apreciada por su belleza física y de recibir la atención de su marido quedan incumplidas, lo que lógicamente se añade a la estrechez del vivir cotidiano, a la falta de perspectivas y de futuro, y a la decepción provocada por la incapacidad de su esposo de hacer algo concreto para respaldar a su familia.

Aunque mediocre y vulgar, carente de instrucción, ignorante y obtusa, la protagonista cobra complejidades imprevistas y se nos muestra en toda su humanidad y capta la atención del lector, convirtiendo su insatisfacción en motivo principal de la novela, de tal manera, que finalmente el retrato exagerado que Menchu realiza de Mario resulta exterminador también para el propio marido. En efecto, la imagen que Menchu ofrece de Mario es el de un hombre bueno e inteligente, con el que a su mujer no le había sido fácil de convivir, puesto que había tenido

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

que soportar las consecuencias del espíritu rebelde e inconformista de éste. Al llegar a este punto, ya no se sabe quién fue el verdugo y quién la víctima en un largo matrimonio basado en total incompatibilidad e incomunicación. En otras palabras, también Carmen Sotillo se considera a sí misma una víctima de la indiferencia, apatía y despreocupación de su marido. La autenticidad psicológica de Menchu es total y abrumadora, desvelando su impresionante feminidad a través de sus deseos e ilusiones frustradas. No obstante, debido a sus limitaciones, ella misma no es consciente de las razones que la hacen actuar de una manera u otra, pero para el lector es evidente que Menchu se había sentido humillada por la falta de comprensión de su esposo. Además, está claro que la falta de instrucción de Menchu no había sido culpa suya, sino más bien es un resultado de la mentalidad de las familias católicas provincianas de la época, cuya mentalidad cerrada y malevolente se había preocupado de enseñar a sus hijas sólo lo necesario para encontrar un marido dentro de su clase, transformándose en obedientes amas de casa y madres responsables. Es por esto que Menchu se convierte en un arquetipo que representa toda una categoría social en la España del tiempo, féminas todas católicas, respondiendo a una verdadera propaganda preocupada por crear mujeres sumisas, respetuosas, pero totalmente vacías y reducidas a sus impulsos elementales.

Consiguientemente, los defectos de Menchu ya no le pertenecen exclusivamente, sino que son también defectos de su estado social y de la mentalidad general de la sociedad. Una mujer como ella nunca sería capaz de conocerse a sí misma o de objetivarse y de mirarse desde fuera, ya que le faltan los mínimos recursos para hacerlo.

Para Carmen Sotillo, el matrimonio de veintitrés años con Mario había sido un verdadero sacrificio, del que su esposo nunca había sido consciente. Ya madura, entrada en sus cuarenta, de mucho temperamento, atractiva y sensual, arraigada en la realidad y poseedora de un sentido práctico que le permite hacer milagros con el poco dinero traído por su marido, Menchu es injusta, pero lúcida, e intenta argumentar los reproches que suelta ante su marido, de cuerpo presente. Delibes no cuenta cómo se había producido el enamoramiento de Mario, tantos años atrás, pero sí nos enteramos de que a Menchu le había atraído, cuando tenía apenas

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

diecisiete años, la apariencia de muchacho hambriento de cariño del joven Mario y sobre todo estuvo convencida de que su presencia en la vida de éste representaba para él una necesidad, porque de otra manera, al rechazarle, él hubiese sido capaz de suicidarse. Sin embargo, en aquel entonces no se había dado cuenta de que Mario no podía hacerla feliz, dado que no tenía ambiciones y no estaba interesado en ganar dinero. Escuchando la opinión de su madre, que temía que su hija pudiese casarse con uno de sus pretendientes groseros que la cortejaban y que soñaba con tener un yerno acomodado y de buena posición social, condiciones que Mario cumplía como hijo de un prestamista y como catedrático, Menchu pierde cabeza y se enamora perdidamente del que iba a ser su marido. Más tarde, ella se verá obsesionada por la insatisfacción que encuentra en la vida íntima con Mario, incapaz de satisfacer sus deseos eróticos. Al lado del difunto, Menchu no se olvida de subrayar su frustración y la argumenta como sigue: "(…) en lo que a ti te concierne, cariño, supongo que estarás satisfecho, que motivos no te faltan, que aquí, para inter nos, la vida no te ha tratado tan mal, tú dirás, una mujer sólo para ti, de no mal ver, que con cuatro pesetas ha hecho milagros, no se encuentra a la vuelta de la esquina[6]".

Profundamente desencantada por el escaso apetito sexual de su marido, Menchu llega sin embargo a reprocharle tanto la negativa de seguir algún método contraceptivo, lo que había provocado embarazos indeseados, como la incapacidad de ofrecerle un gozo completo, lo que evidentemente la desengañaba. Como resultado de su frustración, está a punto de engañarle y en todo caso lo hace mentalmente, con Paco Álvarez, uno de sus primeros pretendientes, con quien se encuentra casualmente un día por la calle y que entretanto se había enriquecido, lo que le hace a Menchu pensar en la vida que habría podido tener si se hubiese casado con él. Aunque Álvarez es el prototipo del individuo sin estudios y sin escrúpulos, la infeliz mujer llega a considerarle un vencedor sólo porque éste tenía dinero y conducía un coche de lujo, mientras que su marido nunca le había podido ofrecer siquiera un Seiscientos, que "hoy lo tienen hasta

[6] Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*, Destino, Barcelona, 2002, p. 33.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

las porteras[7]". De esta manera, la falta de posibilidades pecuniarias llega a provocar en Menchu una agresiva actitud anti-intelectualista, haciéndola incluso enorgullecerse con su analfabetismo. Para ella, las tareas de Mario son prueba de su holgazanería y egoísmo, puesto que ella no considera que escribir signifique trabajar.

La figura de Mario se revela como trágica y cobra acentos quijotescos en lo que concierne la relación de toda una vida con una mujer de aficiones, ideas y gustos opuestos, que no pierde la ocasión de mostrar total falta de sensibilidad ante la depresión y angustias que le agobiaban a su marido. Es en este punto cuando la visión de Menchu es caricaturesca, ya que, en vez de entender que la depresión no fue la causa del infarto, como ella estaba convencida, sino que se debía a que Mario se sentía vulnerable y veía sus principios machacados por el oportunismo y la venalidad de la sociedad en que vivía, en vez de elogiar la verticalidad moral de su esposo, ella traduce "perseverante" por "testarudo", "idealista" por "iluso" y "poco práctico" por "holgazán".

En efecto, la dureza de Menchu tiene, como el mismo autor lo aclaró en una de sus *Conversaciones*[8], una explicación psicológica muy sólida: al sentirse culpable por haber engañado mentalmente a su marido, ella le pide perdón en el último capítulo de la obra, arrodillada al lado de su cuerpo ya sin vida, en un intento de explicarse. En las palabras de Delibes, "todos los reproches que a lo largo del monólogo componen la novela, aspiran a ser una justificación de su caída [de Menchu]: una justificación de sí misma…[9]".

Por la habilidad genial de Miguel Delibes, que acentúa la idea de que en cada persona coexisten el bien y el mal, una mujer inculta y necia, pero a fin de cuentas profundamente humana, se transforma en una heroína inolvidable. Habiendo sido "medio año Menchu", habiéndose desdoblado para encarnar sus propios ideales progresistas a través de Mario, Delibes nos convence de que supo crear tipos vivos, personajes de carne y hueso, piezas clave de la novela en la más pura tradición de Miguel de Unamuno, nutriéndose de lo autobiográfico,

[7] *Id.*, p. 92.
[8] Véase nota 2.
[9] *Id.*, p. 75.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

de lo observado y de lo inventado y produciendo un libro que sin lugar a dudas es una cima de la narrativa española de todos los tiempos.

Bibliografía:

1. DELIBES, Miguel, *Cinco horas con Mario*, Destino, Barcelona, 2002
2. DELIBES, Miguel, "La universalidad del escritor", en *La Vanguardia*, Barcelona, 3 de enero de 1981.
3. DELIBES, Miguel, *Cinco horas con Mario* (Versión teatral), Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
4. DE LOS RÍOS, César Alonso, *Conversaciones con Miguel Delibes*, Destino, Colección Áncora y Delfín, Barcelona, 1993.
5. SOBEJANO, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española, 1970.
6. SOBEJANO, Gonzalo: Estudio introductorio a Cinco horas con Mario (versión teatral), Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
7. VILLANOVA, Antonio, *Cinco horas con Mario*, Ediciones Destino, Barcelona, 2002, volumen I.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

TRADUIRE LES MÉTATEXTES DU ROMAN POLICIER SIMENONIEN – ANALYSE DES VERSIONS ROUMAINE ET ANGLAISE

Speranţa DOBOŞ
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: The purpose of this article is to analyse and to compare a Romanian and an English version of a fragment excerpt of Simenon's "Pietr-le-Letton", translated as "Maigret and the Enigmatic Lett" in English and "Pietr Letonul" in Romanian. Katharina Reiss includes the detective novel in the category of specialized texts and its translation is focused on the translation of information. However, the detective novel translation should also take into consideration the form of the detective novel in order to be included in the literary genre of the detective novel. Thus, taking into account that the translated detective novel must function in the target-culture in the same way as the source-text functions in the source-culture, the detective novel raises translation problems not only when it comes to the meaning level, but also when we refer to the form level. From this perspective, a good translation is an "adequate translation" which has the same effect on the target – public as the source text has in the source – culture. In terms of fidelity, the translator's goal is to produce an adequate text which is considered to be the "optimal equivalence" of the source-text.

Keywords: detective novel, metatext, source / target culture, adequate translation, optimal equivalence.

Il serait intéressant de suivre l'analyse de Gelly concernant les niveaux narratifs de l'énonciation dans la diégèse policière où il distingue, à côté de la narration simultanée et les

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

diffractions métatextuelles, les métarécits et les métatextes - parties du récit qui sont relatées par d'autres personnages-narrateurs :

> « Il peut s'agir de métarécits, énoncés par d'autres narrateurs-personnages dans l'histoire, ou de métatextes, produits par une instance d'énonciation qui n'est pas, dans le roman, spécifiquement désignée et qui ne se rapporte donc pas à un personnage précis. […] Les métarécits et métatextes sont assez faciles à analyser dans le roman, dans la mesure où il s'agit principalement de métarécits explicatifs […] »[1].

Ainsi, on peut considérer les monologues intérieurs relatés par les narrateurs-personnages, les introspections psychologiques, les descriptions des paysages qui n'ont rien à faire avec le récit policier et qui interrompent le récit policier pour construire le suspense, les manuscrits et les lettres introduits dans l'histoire policière comme des métatextes. Par exemple Gelly considère dans *Le Chien De Baskerville. Poétique du roman policier chez Conan Doyle*que la description du tableau d'un ancêtre des Baskervilles est un « métatexte pictural »[2] car Holmes y voit une structure qui lui permet d'établir une relation entre Stapleton et la famille Baskerville. Dans les romans policiers simenoniens la narration est hétérodiégétique, le narrateur raconte l'histoire à la IIIème personne et il n'e fait pas partie des personnages. C'est pourquoi l'on peut considérer les descriptions de la ville, des états d'âme des personnages comme des métatextes descriptifs. Les métatextes descriptifs occupent une grande partie dans le roman simenonien ; en fait ce sont ces métatextes qui créent le style, la poétique, la forme et la spécificité du roman policier simenonien. On se demande en quelle mesure les traducteurs roumains et anglais ont respecté les spécificités, la poétique du texte simenonien et on va analyser d'une façon comparative les deux versions roumaine et anglaise pour en tirer les conclusions. Il serait aussi intéressant d'analyser les idiolectes de l'univers diégétique simenonien et leur traduction en roumain et en anglais pour relever les spécificités de l'idiolecte policier, s'il y en a un spécialisé et de l'idiolecte des malfaiteurs et quel niveau de langue on a choisi dans les deux versions de traduction.

[11] Gelly, Christoph, *Le chien de Baskerville. Poétique du roman policier chez Conan Doyle*, Presses Universitaires de Lyon, 2005, p. 50.
[2] Ibidem, p. 51.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Katharina Reiss inclut les romans appartenant à la littérature populaire, le roman policier y compris, parmi les textes informatifs car, dans la littérature de masse, c'est l'information, le contenu qui prime dans la traduction:

> « Il faut, même si le texte en cause a été désigné par un terme trop noble, que l'analyse soit faite indépendamment du genre littéraire déclaré. C'est ainsi que l'ensemble de la littérature populaire prendra rang parmi les textes informatifs, car les préoccupations esthétiques et les éléments formels en sont absents, ou n'apparaissent que sous forme de clichés. La littérature populaire est axée sur le contenu (c'est-à-dire sur l'information), quand bien même on y fournit (et qu'on y cherche) une information non authentique, car fictive. La littérature dite d'évasion ou de divertissement, elle, doit être rangée tout en bas des textes expressifs. Ce genre de littérature répond, faisant partiellement écho aux modes liées à la grande littérature, à des exigences élevées. Il est donc nécessaire et justifié d'appliquer des critères plus fins pour la traduction et pour la critique de la littérature d'évasion »[3].

Selon l'opinion de Katharina Reiss, le texte policier est un texte spécialisé en quelque sorte, qui met l'accent sur l'information, sur le contenu et dont la traduction s'avère problématique.

> « À l'inverse et en dépit de leur piètre qualité, les romans de gare sont, de par leur forme, des textes littéraires ; il n'y a cependant lieu de les considérer comme des textes expressifs pour ce qui est de la méthode de traduction et de la critique des traductions : par des récits qui séduisent les foules, ces romans remportent un succès commercial qui se manifeste aussi par le nombre de traductions qui en sont faites. Or, la qualité esthétique – en général extrêmement modeste - de ce genre d'écrits n'étant pas la préoccupation majeure du lecteur, on ne saurait exiger du traducteur qu'il consacre d'avantage de temps à ses éléments formels »[4].

Il va de soi qu'on ne peut réaliser une évaluation de la traduction sans avoir accès au texte-source, à l'original : « pas de critique des traductions sans comparaison entre le texte

[3] Reiss, Katharina, *La critique des traductions. Ses possibilités et ses limites*, Artois Presses Université, 2002, traduit par Catherine Bocquet., p. 53.
[4] Ibidem, p. 42-43.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

traduit et l'original »[5], soulignait Reiss. Le traducteur doit essayer à trouver la meilleure solution pour que le texte traduit soit une équivalence adéquate du texte original :

> « Traduire est un processus bipolaire qui s'accomplit dans un mouvement constant d'aller et retour entre le texte–source et le texte–cible. Le traducteur doit s'efforcer sans cesse de trouver des équivalences optimales en langue d'arrivée tout en revenant systématiquement au texte de départ pour s'assurer qu'elles sont adéquates »[6].

Reiss met l'accent sur le terme « équivalence » qui, en traductologie est un « terme-clef »[7] :

> « Le processus traductif doit aboutir à une équivalence aussi bien entre l'ensemble du texte original et sa version en langue–cible qu'entre les unités de traduction (UT) du texte-source et leur réexpression dans la langue–cible. L'Equivalence d'une telle UT n'est ni correspondance, ni copie. Est 'équivalent' ce qui 'vaut autant'; une 'équivalence optimale' en langue–cible se choisit en fonction du contexte linguistique et situationnel, du niveau de langue et de style, de l'intention de l'auteur, etc. ; une 'équivalence' a la même 'valeur' (ou 'valence') au sein du système de la langue-cible que l'expression figurant dans le texte–source »[8].

S'appuyant sur la définition de Schleiermacher concernant les deux méthodes de traduction, traduction cibliste / annexionniste / ethnocentrique centrée sur la culture-cible et sourcière / exocentrique/cosmopolite, centrée sur la culture-source, littérale et libre dans la vision de Schleiermacher, Ortega y Gasset affirme :

> « [Le traducteur] est un passeur, c'est-à-dire qu'il fait passer et ce, dans deux directions : soit il amène l'auteur étranger à son lecteur en langue–cible, soit il fait aller ce lecteur à la rencontre de l'auteur étranger. Ces deux façons de faire débouchent sur deux méthodes de traduction diamétralement opposées. Dans le premier cas, le traducteur considère que sa mission est d'adapter l'original pour ses compatriotes à leur manière de penser et de parler ; autrement dit, le traducteur fait parler l'auteur étranger comme s'il s'était exprimé directement en langue–cible. Dans le second cas, le but est au contraire de faire percevoir au lecteur que c'est un étranger qui s'adresse à lui. Le lecteur est invité à découvrir des idées et des moyens

[5] Ibidem, p. 23-24.
[6] Ibidem, p. 16.
[7] Ibidem.
[8] Ibidem.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

> d'expression qui lui étaient inconnus jusqu'alors ; il faut qu'il se sente non pas chez lui, mais en terre étrangère, inconnue (…) »[9].

Merian-Genast remarque le fait que le choix de la méthode de traduction dépend du but de la traduction, de la structure morphologique de la langue–cible, de la mentalité du peuple et de l'époque où le traducteur vit :

> « [Le choix] dépendra d'abord de l'objectif assigné à la traduction ; autrement dit si c'est le fond ou la forme qui prime dans l'original ; il dépendra ensuite de la morphologie de la langue traductrice, c'est-à-dire de la souplesse de cette langue ou de sa capacité à épouser les ressources expressives de la langue traduite, et enfin et surtout de l'esprit de la nation et de l'époque auxquelles appartient le traducteur, autrement dit de leur caractère fier et fermé ou au contraire hospitalier et ouvert »[10].

Comme l'on verra, il est impossible d'appliquer une seule méthode de traduction et exclure l'autre.

TRADUIRE LES TÉLÉGRAMMES

Pour l'analyse des fragments de *Pietr-le-Letton* nous avons utilisé le texte original du roman, le texte-source paru chez *Fayard*, dans la collection *Livre de Poche*, en 1975, une réédition du roman paru en 1931, la version roumaine *Pietr Letonul* parue chez *Polirom*, Iași, en 2011, traduite par Nicolae Constantinescu et la version anglaise *Maigret and the Enigmatic Lett*, parue chez *Penguin Books* en 1970, traduite par Daphne Woodward, une réédition de la traduction parue en 1963.

Fragments analysés du roman PIETR- LE- LETTON

Texte- source version française	Texte-cible version roumaine	Texte-cible version anglaise

[9] Ortega y Gasset, apud Reiss, Katharina, op.cit. p. 40.
[10] Merian-Genast apud Reiss Katharina, op.cit., p. 40.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

C.I.P.C. à Sûreté Paris Xvzust Cracovie vimontra m ghks triv psot uv Pietr-le-Letton Brême vs tyz btolem.	*C.I.P.C. către Siguranţa Paris Xvzust Cracovia vimontra m ghks triv psot uv Pietr-Letonul Bremen vs tyz btolem.* **Traduction littérale + Transcription (du télégramme)**	*Interpol to Sûreté, Paris Xvzust Cracovie vimontra m ghks triv psot uv Pietr-le-Letton Brême vs tyz btolem.* **Adaptation + Emprunts + Transcription + Traduction intralinguale**
Commission internationale de Police criminelle à Sûreté générale, Paris : *Police Cracovie signale passage et départ pour Brême de Pietr-le-Letton.* La Commission internationale de Police criminelle (C.I.P.C.) siège à Vienne et dirige, en somme, la lutte contre le banditisme européen, se chargeant plus particulièrement de la liaison entre les diverses polices nationales. Maigret attira vers lui un second télégramme, rédigé en « polcod », langage international secret utilisé dans les relations entre tous les centres policiers du monde.	*Comisia Internaţională de Poliţie Criminală către Siguranţa Generală, Paris :* *Poliţia din Cracovia semnalează trecerea şi plecarea spre Bremen a lui Pietr Letonul.* Comisia Internaţională de Poliţie Criminală (C.I.P.C.) îşi avea sediul la Viena şi conducea lupta contra banditismului european, ocupîndu-se îndeosebi de legătura dintre diferitele poliţii naţionale. Maigret trase spre el a doua telegramă, scrisă tot în *polcod*, limbaj internaţional secret folosit în relaţiile dintre toate centrele poliţieneşti din lume. **Traduction littérale**	*International Criminal Police Commission to Sûreté Générale, Paris :* *Police Cracow report Pietr the Lett passed through on way to Bremen.* Interpol, the International Criminal Police Commission, at the time had its headquarters in Vienna, from where, broadly speaking, it directed the campaign against gangsterism in Europe, its chief function being to maintain contact between the police forces in the different countries. Maigret picked up a telegram, also written in *polcod* − the secret international language used by police headquarters all over the world. **Adaptation + Emprunt + Modulation + Transposition + Traduction littérale**
Polizei-praesidium de Brème à Sûreté de Paris : *Pietr-le-Letton signalé en direction Amsterdam et Bruxelles.*	*Polizei-praesidium din Bremen către Siguranţa din Paris :* *Pietr-Letonul semnalat în direcţia Amsterdam şi Bruxelles.* **Traduction littérale**	*Polizei-praesidium, Bremen, to Sûreté, Paris:* *Pietr the Lett reported making for Amsterdam and Brussels.* **Traduction littérale**
Un troisième télégramme, émanant de la Nederlandsche centrale in Zake internationale Misdadigers, le G.Q.G de la police néerlandaise, annonçait: *Pietr-le-Letton embarqué compartiment G. 263, voiture 5, à 11 heures matin dans*	A treia telegramă, venind de la *Nederlandsche Centrale in Zake Internationale Misdadigers,* Marele Cartier General al poliţiei olaneze, anunţa : *Pietr Letonul îmbarcat compartiment G. 263 vagon 5, la ora 11 dimineaţa în* Steaua Nordului*, cu destinaţia Paris.*	A third telegram, from Nederlandsche Centrale in Zake Internationale Misdadigers – the Netherlands police headquarters – announced : *Pietr the Lett left for Paris 11 a.m. by North Star express coach 5 compartment G. 263.*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

*l'*Étoile du Nord*, à destination Paris*.	**Traduction littérale + Transposition + Emprunts**	**Traduction littérale + Transposition + Emprunts**
La dernière dépêche en « polcod » émanait de Bruxelles et disait : *Vérifié passage Pietr-le Letton 2 heures* Étoile du Nord *à Bruxelles compartiment désigné par Amsterdam.*	Ultima telegramă în *polcod* venea de la Bruxelles şi spunea: *Verificat trecere Pietr Letonul ora 2 Steaua Nordului la Bruxelles, compartimentul indicat de Amsterdam.* **Traduction littérale**	The final *polcod* telegram came from Brussels, and said : *Confirm Pietr the Lett passed through Brussels 2 p.m. in North Star compartment as reported by Amsterdam.* **Traduction littérale**
« Berlin. Hôtel Modern. Malade, forte fièvre, impossible voyager. Stones fera nécessaire ».	*-Berlin. Hotelul Modern. Bolnavă, febră mare, imposibil călătorie. Stones va face cele necesare.* **Transposition+ Traduction littérale**	*Berlin. Hôtel Modern. Sick, high fever, unable travel Stop Stones will do necessary.* **Adaptation + Emprunt + Traduction littérale**
«Vous comprenez? Voici, par contre, la dépêche de la *Wilhelmstrasse*. Elle est en Polcod. Je traduis : « Mrs. Mortimer arrivée par avion, descendue hôtel Modern, Berlin, où elle a trouvé dépêche Paris en rentrant du théâtre. S'est alitée et a fait appeler docteur américain Pelgrad. Docteur se retranche derrière secret professionnel. Faut-il imposer visite expert? Domestique hôtel remarqué aucun symptôme. »	-Înţelegeţi? Iată şi depeşa primită de pe *Wilhelmstrasse.* E în *polcod*. Traduc: *Doamna Mortimer sosită cu avionul, cazată hotel* Modern, *Berlin, unde a găsit telegramă Paris la întoarcerea de la teatru. Căzută la pat şi chemat doctor american Pelgrad. Doctor invocă secret profesional. Trebuie impusă vizită expert? Angajat hotel remarcă nici un simptom.* **Traduction littérale**	'You understand? On the other hand, here is a telegram from the Wilhelmstrasse. It's in *polcod,* so I'll translate it'. *Mrs. Mortimer-Levingston arrived by air staying Hôtel Modern Berlin where she received telegram from Paris on returning from theatre Stop Went to bed and sent for American doctor Pelgrad Stop Doctor claims right to professional secrecy Stop Should we insist on visit from police doctor Stop Hotel servant noticed no symptoms.* **Emprunt + Modulation + Transposition + Adaptation + Traduction littérale**

La version anglaise de *Pietr-le-Letton* ne comprend pas un sommaire, *a summary,* une table à la fin du roman comme le texte source et comme la version roumaine ; d'une autre part, la version roumaine de *Maigret a peur - Maigret se teme* introduit à la fin du roman une table qui n'existe pas dans le texte source et dans la version anglaise.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Le roman débute par un métatexte marqué en italiques (d'ailleurs tous les télégrammes qui sont des métatextes sont marqués en italique), un télégramme en polonais, dont l'expéditeur et le destinataire sont précisés en français: C.I.P.C. à Sûreté Paris. C.I.P.C. acronyme de Commission Internationale de Police Criminelle est un organisme de sécurité internationale qui a été fondé en 1923 à Vienne, organisme qui est considérée l'ancêtre de l'Interpol qui apparaît en 1946, OIPC – Organisation Internationale de Police Criminelle, dont le siège est à Lyon. Le sigle C.I.P.C est gardé dans la version roumaine, tandis que la version anglaise traduit le sigle par Interpol : *une adaptation*. C'est en même temps *une modulation*, parce qu'un sigle abstrait est remplacé par le nom propre d'un service international de la Police, un sigle abstrait, presque inconnu au public, sans autorité dans les yeux du public est remplacé par le nom de l'Interpol, service international de la Police, respectable et reconnu dans le monde entier, chargé d'autorité, donc le point de vue est changé dès le début. C'est aussi *une transposition*, parce que le sigle C.I.P.C. est transposé par un acronyme – Interpol - et *une équivalence* parce que le service de la Commission Internationale de Police Criminelle est un service équivalent à l'Interpol. La version anglaise procède aussi à *une traduction intralinguale* pour interpréter le sigle. Le public lecteur est plus familiarisé avec l'Interpol, le terme est plus facile à comprendre par le lecteur que le sigle de la Commission Internationale de Police Criminelle. Le seul problème est qu'en 1931, quand le roman parut, l'Interpol n'existait pas encore, le traducteur anglais ignore cette anachronie. Il transpose l'action qui se passe en 1931 en 1970, opérant une équivalence entre les institutions qui existaient en 1931 et celles qui existent en 1970. Ce serait comme si l'on traduisait aujourd'hui un roman dont l'action se passe dans les années '80 en Roumanie, sous la dictature de Ceausescu, et où le terme Securitate, l'ancien service de sécurité de l'Etat qui semait de la terreur, serait transposé dans la traduction par S.R.I., l'actuel service de sécurité. Ce serait une anachronie et le traducteur devrait expliquer par une note de sous-sol ce que le service Securitate signifiait à cette époque-là. Le traducteur pourrait opérer un changement s'il avait gardé le sigle C.I.P.C., et s'il l'avait traduit littéralement dans la version anglaise I.C.P.C. – International Criminal Police Commission, ou il pourrait employer le sigle I.C.P.O ou

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

O.I.P.C.- le sigle de l'acronyme Interpol. La version roumaine garde le sigle du texte–source. La phrase « C.I.P.C. à Sûreté Paris » est traduite littéralement dans la version roumaine « C.I.P.C. către Siguranţa Paris ». Le terme « Siguranţa » n'est plus actuel aujourd'hui, il désigne l'institution de la Police en Roumanie dans les années '30. Le terme est bien choisi pour rendre la réalité et la couleur des années '30, quand se passe l'action du roman. Dans la version anglaise il y a une adaptation, Interpol, et un emprunt, « Sûreté », le nom du département de la Police française parisienne étant gardé tel quel.

Le corpus du texte du télégramme est gardé tel quel, en polonais, comme dans le texte-source, dans les versions roumaine et anglaise, à part du nom propre et du surnom Pietr-le-Letton, traduit en roumain littéralement, Pietr Letonul, sans trait d'union et les noms des villes Cracovie, traduit par Cracovia en roumain et Brême, traduit en roumain par Bremen. Ce sont d'ailleurs les seuls mots en français dans le texte du télégramme. Dans la version anglaise le texte du télégramme n'est pas traduit, le traducteur préfère garder le nom et le surnom Pietr-le-Letton et les noms propres des villes, Cracovie et Brême qui pourraient être traduits par Kraków/Cracow et Bremen, leurs noms anglais.

Le texte–source nous offre la traduction du télégramme en polonais : « *Commission internationale de Police criminelle à Sûreté générale, Paris: Police Cracovie signale passage et départ pour Brême de Pietr-le-Letton ».* Le traducteur de la versionroumaine opère une traduction littérale : « *Comisia Internaţională de Poliţie Criminală către Siguranţa Generală, Paris :Poliţia din Cracovia semnalează trecerea şi plecarea spre Bremen a lui Pietr Letonul »* Le seul problème est que le terme « criminală » du syntagme « Poliţia Criminală » n'est pas bien choisi, il est un contre-sens dans ce contexte, étant donné que le terme « criminel » en roumain signifie « assassin ». Il y avait d'autres solutions comme Direcţia/Serviciul de Investigaţii Criminale, mais comme le traducteur a voulu maintenir le sigle C.I.P.C. dans la traduction, il aurait dû utiliser le terme « criminalistică », le syntagme « Poliţia Criminalistică » étant utilisé.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

La version anglaise procède à une traduction littérale : « *International Criminal Police Commission to Sûreté Générale, Paris: Police Cracow report Pietr the Lett passed through on way to Bremen* ». On remarque l'omission de l'idée de départ, c'est-à-dire qu'il est arrivé à Cracovie, qu'il est resté et puis il est parti, étant remplacée par le syntagme « on way to », ce qui signifie qu'il a été observé à Cracovie lorsqu'il se dirigeait vers Brême.

On remarque deux métatextes explicatifs : le premier est une analepse explicative partielle, racontés par le narrateur, concernant le sigle C.I.P.C. et le *polcod*, le code secret de la police.

> « La Commission internationale de Police criminelle (C.I.P.C.) siège à Vienne et dirige, en somme, la lutte contre le banditisme européen, se chargeant plus particulièrement de la liaison entre les diverses polices nationales. Maigret attira vers lui un second télégramme, rédigé en « polcod », langage international secret utilisé dans les relations entre tous les centres policiers du monde ».

La version roumaine nous offre une traduction littérale, ayant un seul probleme que nous avons déjà mentionné, concernant le terme « criminală » qui aurait dû être traduit par « criminalistică » :

> « Comisia Internaţională de Poliţie Criminală (C.I.P.C.) îşi avea sediul la Viena şi conducea lupta contra banditismului european, ocupîndu-se îndeosebi de legătura dintre diferitele poliţii naţionale. Maigret trase spre el a doua telegramă, scrisă tot în *polcod*, limbaj internaţional secret folosit în relaţiile dintre toate centrele poliţieneşti din lume ».

La version anglaise recourt ici à une traduction libre, en employant l'adaptation et la transposition du sigle C.I.P.C en acronyme – Interpol - le seul problème étant, comme nous l'avons déjà mentionné, qu'en 1931, l'année de la parution du roman, l'Interpol n'était pas encore apparu. Le lecteur anglais étant familiarisé avec l'Interpol, c'est pourquoi le traducteur a utilisé cette adaptation, pour rendre le texte plus familier au public anglais, le traducteur a dû recourir à une explicitation, le siège était *à cette époque-là* à Vienne. On remarque aussi une addition dans le texte anglais, « broadly speaking » et le remplacement du terme « lutte » avec « campaign » qui a un autre sens que le terme « fight ». La phrase « se chargeant plus particulièrement de la liaison entre les diverses polices nationales » est rendue par une transposition et une modulation « its chief function being to maintain contact between the police

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

forces in the different countries » où le verbe est transposé par un nom + gérondif + infinitif, le point de vue étant lui aussi changé :

> « Interpol, the International Criminal Police Commission, at the time had its headquarters in Vienna, from where, broadly speaking, it directed the campaign against gangsterism in Europe, its chief function being to maintain contact between the police forces in the different countries. Maigret picked up a telegram, also written in *polcod* − the secret international language used by police headquarters all over the world ».

On remarque aussi le terme *polcod* qui dans le texte source est mis entre guillemets – « polcod » et, dans les versions roumaine et anglaise, en italique.

Le deuxième télégramme est rendu par une traduction littérale dans les deux versions, roumaine et anglaise ; on remarque en anglais la construction verbale « to make for » – phrasal verb- **make for something** = to move towards a place = se diriger vers. Le traducteur pouvait aussi utiliser la construction verbale « to head for ».

Le troisième télégramme est rendu par traduction littérale dans les deux versions, roumaine et anglaise, à l'exception du sigle G.Q.G. qui est transposé en roumain par « Marele Cartier General » et par « headquarters » en anglais : « Un troisième télégramme, émanant de la Nederlandsche centrale in Zake internationale Misdadigers, le G.Q.G de la police néerlandaise, annonçait: *Pietr-le-Letton embarqué compartiment G. 263, voiture 5, à 11 heures matin dans l'Étoile du Nord, à destination Paris* ; « A treia telegramã, venind de la Nederlandsche Centrale in Zake Internationale Misdadigers, Marele Cartier General al poliţiei olaneze, anunţa : *Pietr Letonul îmbarcat compartiment G. 263 vagon 5, la ora 11 dimineaţa în Steaua Nordului, cu destinaţia Paris* ». « A third telegram, from Nederlandsche Centrale in Zake Internationale Misdadigers – the Netherlands police headquarters – announced: *Pietr the Lett left for Paris 11 a.m. by North Star express coach 5 compartment G. 263* ».On remarque aussi les emprunts qui sont maintenus du texte source, à l'exception qu'ils sont écrits avec majuscules dans les deux versions : « Nederlandsche centrale in Zake internationale Misdadigers », « Nederlandsche Centrale in Zake Internationale Misdadigers ».

Le dernier télégramme est rendu par traduction littérale dans les deux versions « La dernière dépêche en « polcod » émanait de Bruxelles et disait : *Vérifié passage Pietr-le Letton*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

2 heures Étoile du Nord à Bruxelles compartiment désigné par Amsterdam » ; « Ultima telegramã în *polcod* venea de la Bruxelles şi spunea: *Verificat trecere Pietr Letonul ora 2 Steaua Nordului la Bruxelles, compartimentul indicat de Amsterdam* » ; « The final *polcod* telegram came from Brussels, and said : *Confirm Pietr the Lett passed through Brussels 2 p.m. in North Star compartment as reported by Amsterdam* ». Le terme « dépêche » aurait pu être traduit en roumain par « depeşã », qui est un emprunt du français, un terme qui existe en roumain mais qui n'est plus employé de nos jours. Il date depuis les années 1800 quand dans la langue roumaine entraient massivement des emprunts de la langue française, étant donné les conditions sociales, historiques et politiques et le fait que beaucoup des jeunes riches étudiaient à Paris, ce qui était en vogue à cette époque-là. D'ailleurs, les premières traductions en roumain provenaient du français et les grands traducteurs de l'époque étaient Costache Conachi, Iancu Văcărescu, Alexandru Beldiman, etc. qui traduisent des auteurs français comme Fénelon, Alexis Piron, Claude Joseph Dorat, Jean- François Marmontel, Jean- Pierre Claris de Florian[11], etc.

Les deux derniers télégrammes ne posent pas de problèmes particuliers en traduction : « Berlin. Hôtel Modern. Malade, forte fièvre, impossible voyager. Stones fera nécessaire » traduit en roumain par « - Berlin. Hotelul Modern. Bolnavă, febră mare, imposibil călătorie. Stones va face cele necesare ». C'est une traduction littérale où l'on remarque une transposition, le verbe « voyager » étant transposé en roumain par un nom « călătorie ». En anglais on remarque « Berlin. Hôtel Modern. Sick, high fever, unable travel Stop Stones will do necessary » le style spécifique du télégramme, chaque phrase étant coupée par le mot « stop », donc le traducteur a opéré une adaptation au niveau du style du télégramme, en échange il a gardé le nom « Hôtel Modern », écrit en français avec accent circonflexe sur « ô », donc il a opéré un emprunt. En conclusion, les traducteurs procèdent à une traduction littérale et on peut aussi remarquer que les deux traductions gardent les temps verbaux du texte-source.

Dans la version roumaine du dernier télégramme :

[11] Jeanrenaud, Magda, Magda *Universaliile traducerii. Studii de traductologie*, Editura Polirom, Iaşi, 2006., p. 263.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

> «Vous comprenez? Voici, par contre, la dépêche de la Wilhelmstrasse. Elle est en Polcod. Je traduis : Mrs. Mortimer arrivée par avion, descendue hôtel Modern, Berlin, où elle a trouvé dépêche Paris en rentrant du théâtre. S'est alitée et a fait appeler docteur américain Pelgrad. Docteur se retranche derrière secret professionnel. Faut-il imposer visite expert ? Domestique hôtel remarqué aucun symptôme».

on remarque une traduction littérale, mais ce qui dérange s'est l'absence du premier terme de la négation « nu » de la dernière phrase « Angajat hotel remarcă nici un simptom » car en roumain la négation est double. La version correcte serait « Angajat hotel nu remarcã nici un simptom ».

> « - Înţelegeţi? Iată şi depeşa primită de pe Wilhelmstrasse. E în polcod. Traduc : Doamna Mortimer sosită cu avionul, cazată hotel Modern, Berlin, unde a găsit telegramă Paris la întoarcerea de la teatru. Căzută la pat şi chemat doctor american Pelgrad. Doctor invocă secret profesional. Trebuie impusă vizită expert ? Angajat hotel remarcă nici un simptom »

Dans la version anglaise on a adapté le texte au style du télégramme, comme on l'a déjà fait dans l'autre télégramme, la fin des phrases étant marquée par « Stop ». On remarque aussi que le traducteur a gardé le nom « Hôtel Modern », écrit en français avec accent circonflexe sur « ô », donc un emprunt. En échange, il a choisi d'opérer l'addition d'un autre nom propre dans le texte anglais, « Mrs. Mortimer » étant rendu par « Mrs. Mortimer-Levingston ». On peut noter aussi une modulation, « par avion » étant traduit « by air » en anglais et une transposition, le participe passé « descendue » est rendu par le gérondif « staying ». Le verbe pronominal « s'est alitée » est traduit par une adaptation « went to bed » qui est plus vague, elle ne suggère pas nécessairement l'idée de « tomber au lit,être malade » ; se retrancher signifie, conformément au dictionnaire Larousse « se défendre, se protéger en se mettant à l'abri », tandis que le verbe « to claim signifie conformément au dictionnaire Merriam - Webster Thesaurus « to demand, ask for, or take as one's own or one's due », donc il y une modulation dans la traduction du terme en anglais. À la fin de la phrase le traducteur anglais a commis une erreur, un contresens en traduisant « expert » par « police doctor », la visite chez un docteur expert ne signifiant pas nécessairement un docteur expert qui travaille au cadre de la police. Le traducteur a interprété et contourné le texte, il a anticipé en présupposant que l'expert est un collaborateur

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

de la police ou un docteur qui travaille dans la police. On peut remarquer que la version anglaise ne garde pas la ponctuation, le signe d'interrogation étant éliminé.

> « 'You understand? On the other hand, here is a telegram from the Wilhelmstrasse. It's in polcod, so I'll translate it'. Mrs. Mortimer-Levingston arrived by air staying Hôtel Modern Berlin where she received telegram from Paris on returning from theatre Stop Went to bed and sent for American doctor Pelgrad Stop Doctor claims right to professional secrecy Stop Should we insist on visit from police doctor Stop Hotel servant noticed no symptoms ».

Les deux versions, roumaine et anglaise, marquent les textes des télégrammes par l'italique, tandis que le texte-source met les deux textes entre guillemets.

Comme on l'a vu, le texte policier est inclus par Katharina Reiss dans la catégorie des textes informatifs, où la traduction doit privilégier l'information, le contenu. La traduction des textes spécialisés, centrés sur l'information doit respecter aussi la forme du texte-source, pour que le texte traduit s'encadre dans le genre littéraire dont le texte–source fait partie. « L'invariance du contenu, qu'il convient d'exiger pour la traduction des textes informatifs, s'efface ici plus ou moins selon les textes au profit de l'exigence de *l'analogie de forme*, et donne davantage de place à l'équivalence de l'effet esthétique »[12]. Plus concret, la traduction d'un roman policier doit respecter la forme du roman policier qui a servi comme texte–source pour la traduction. La visée du traducteur sera de produire un texte équivalent qui fonctionne dans la langue–cible et la culture–cible comme le texte-source du roman policier.

Nous croyons que les fragments des versions des romans analysés fonctionnent dans les langues et les cultures–cible comme des romans policiers et que les versions roumaine et anglaise ont le même effet dans les langues-cible que les romans texte-source. Les traducteurs roumain et anglais ont préservé des éléments qui rappellent qu'il s'agit d'une traduction, les références culturelles et les emprunts - dans la version anglaise - qui rendent la couleur, l'atmosphère locale, y sont présents, mais les adaptations et les tournures des phrases rendent les versions roumaine et anglaise accessibles pour le public lecteur–cible et en même temps naturelles et fluides.

[12] Reiss, Katharina, op. cit. p. 54.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Cependant, on remarque le fait que la version anglaise présente plus d'adaptations que la version roumaine, d'une part à cause de la structure de la langue anglaise qui est une langue saxonne différente des langues latines, comme le français et le roumains, langue qui découpe une certaine vision du monde différente de celle des peuples latins ; d'autre part, il s'agit du public visé et de la culture et la mentalité des peuples anglo-saxons, qui est plus clos et plus rigide que la culture et la mentalité du peuple roumain, plus ouvert, qui accepte plus facilement la culture de l'autre, de l'étranger. C'est le cas des grandes cultures qui sont plus conservatrices que les cultures mineures, comme la culture roumaine, qui sont plus ouvertes et qui privilégient le contact avec autres cultures.

Il faudrait s'arrêter un peu sur la traduction des titres des romans « Pietr-le-Letton » « Pietr Letonul » en roumain et « Maigret and The Enigmatic Lett » en anglais. Comme on peut remarquer le titre en roumain est une traduction littérale, tandis qu'en anglais on a affaire à une adaptation, « Maigret and The Enigmatic Lett » est une explicitation et une anticipation de l'action du roman, Le titre est traduit en anglais à la manière des récits de mystère anglais « Maigret and The Enigmatic Lett » qui mettent l'accent sur l'énigme, sur le mystère planant autour du crime. On va conclure en enonçant les principes de Katharina Reiss concernat la critique des traductions (traduction au sens étroit, précise Reiss) qui doit être fondée sur « une méthode de traduction qui soit *en adéquation avec le texte* (c'st-à-dire en conformité avec le type de textes), elle travaille elle aussi en tenant compte du type de textes »[13]. Elle ajoute :

> « La critique des traductions est pertinente lorsque, s'agissant de *transpositions* (traductions au sens large) qui doivent être réalisées en appliquant une méthode de traduction qui soit *en adéquation avec la visée spécifique de la traduction* (qui est autre que celle du texte original quant à la fonction du texte et quant à son public-cible) cette critique opère selon cette visée spécifique de la traduction, c'est-à-dire en appliquant des critères qui ont leur source dans une catégorie fonctionnelle de la critique des traductions »[14].

Autrement dit, la traduction et l'évaluation des traductions sont des opérations complexes, qui doivent prendre en considération le type de texte, la visée ou le but de la traduction, le

[13] Ibidem, p. 145.
[14] Ibidem.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

public–cible auquel la traduction s'adresse, le contexte social, la mentalité du peuple auquel la traduction s'adresse, le fonctionnement de la traduction dans la culture-cible, l'effet de la traduction et sa réception.

En termes de fidélité, une bonne traduction, une « traduction adéquate »[15] produit un texte qui représente une « équivalence optimale »[16] et remplit le rôle du texte-source dans la culture-cible, elle a le même effet sur le public-lecteur cible que le roman en original et elle fonctionne dans la culture-cible comme le roman original dans la culture-source. En termes de fidélité, la visée du traducteur est de créer un produit adéquat et équivalent au texte-source, et on peut dire que les deux versions analysées sont fidèles du point de vue de l'effet, elles fonctionnent comme des textes indépendants dans les cultures-cible.

BIBLIOGRAPHIE

SIMENON, Georges, *Pietr-le-Letton*, Fayard, Le Livre de Poche, Paris, 1973
SIMENON, Georges, *Maigret and the Enigmatic Lett*, translated from the French by Daphne Woodward, Penguin (Non-Classics), 1964
SIMENON, Georges, *Pietr Letonul*, traducere de Nicolae Constantinescu, Iași, Polirom, Iași, 2011
GELLY, Christophe, *Le chien des Baskerville. Poétique du roman policier chez Conan Doyle,* Presses Universitaires de Lyon, 2005.
JEANRENAUD, Magda *Universaliile traducerii. Studii de traductologie*, Editura Polirom, Iași, 2006
OUSTIONOFF, Michael, *La Traduction*, PUF, Paris, 2003.
REISS, Katharina, *La critique des traductions. Ses possibilités et ses limites*, Artois Presses Université, 2002, traduit par Catherine Bocquet
RICOEUR, Paul, *Despre traducere*. Traducere și studiu introductiv de Magda Jeanrenaud, postfață de Domenico Jervolino, Editura Polirom, Iași, 2006
VINAY, Jean-Paul et DALBERNET, Jean-Louis, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, Paris, 1973

[15] Ibidem, p. 81.
[16] Ibidem.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

GENDER, CLASS POWER AND ETHNICITY IN GLORIA NAYLOR'S *THE WOMEN OF BREWSTER PLACE*

Corina Lirca
Lecturer, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The present paper is an attempt at approaching Gloria Naylor's first volume of short-stories by asking and answering the question of Naylor's feminist slant as it comes across in the volume.

Keywords: Gloria Naylor, The Women of Brewster Place, black feminism, stylistic devices

Naylor's first literary work, *The Women of Brewster Place* (1982), is a celebration of the black female experience, as she focuses on seven African-American heroines who strive and manage to survive in an impoverished and threatening environment. Taking into account that the short-story cycle is gender focused, our investigation will try to reveal to what extent Gloria Naylor is a feminist and in what way Naylor chooses to deal with/highlight the concept of female gender.

It is generally accepted that being a woman writer means having a feminist perspective (or at least a woman's point of view), but it is important to pay attention to the fact that the subject Naylor (as an African-American writer) approaches, the messages she tries to convey, her vantage point, her life experience and her goals in writing stories about women are essentially different from those of the representatives of the Euro-American feminism.

In order to have a correct perspective on Gloria Naylor's feminist slant, we begin by trying to locate Naylor as a writer within the general feminist movement in the USA. The

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

feminist movement in the USA was fired by the major emancipation movements of the late 1960s (the civil rights and black power movements), and it was mainly led by and expressed the voices of the middle class white women. For that reason, the experiences, truths, priorities and demands voiced at that particular time could barely coincide with those of the black American women, taking into account that the latter group's plight has always been considerably more complex. African-American women suffered triple oppression most often experienced simultaneously: as race (ethnic group), as class and as gender. For that reason, for African-American women liberation meant: their liberation from the political repression of the race and the improvement of the life of the black community by resisting Eurocentric models and standards, as well as by turning to authentic Afrocentric ones; their liberation from class politics and limitations; and their liberation from a patriarchal sexist system within the African-American community. In light of what is essential for Black feminism, it becomes clear that the attitude of most African-American female writers has been most accurately defined by Alice Walker who adopted the term "womanist"from black folk expression to signify a black feminist or feminist of color, a *woman* concerned with the spiritual survival of an entire community: male and female African-American people.

Hence, here is what Barbara Smith points out when it comes to approaching the literature of African-American women:

> When Black women's books are dealt with at all, it is usually in the context of Black literature, which largely ignores the implications of sexual politics. When white women look at Black women's words they are of course ill-equipped to deal with the subtleties of racial politics. A Black feminist approach to literature that embodies the realization that the politics of sex as well as the politics of race and class are crucially interlocking factors in the works of Black women writers is an absolute necessity. (qtd Bell 235).

Another element that underlies the specificity of African-American female writing is the stylistic range. Thus, according to Bambara, in gynocentric writing there is a proneness

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

for "the feeling place", language "finesse", "handling of children", "two-plus-two reality", the universe of "cups, bowls and other [domestic]motifs", all of which "fashion a woman's vocabulary to deal with the 'silences' of [women's] lives" (qtd Bell 243). In her introduction to *Midnight Birds,* Mary Helen Washington too agrees that to record their lives "[b]lack women are searching for a specific language, specific symbols, specific images", but "for purposes of liberation, black women writers will first insist on their own name, their own space" (qtd. Bell 243)

Because Eurocentric stylistic traits and categories cannot be completely and appropriately applied to the fiction of black women writers,an overview of the styles of various texts, as well as the findings of a number of essays on black feminist criticism, have led to conclusion that many black women novelists employ to a greater or lesser degree the following structural and stylistic elements:

> (1) motifs of interlocking racist, sexist, and classist oppression; (2) black female protagonists; (3) spiritual journeys from victimization to the realization of personal autonomy or creativity; (4) a centrality of female bonding or networking; (5) a sharp focus on personal relationships in the family and community; (6) deeper, more detailed exploration and validation of the epistemological power of the emotions; (7) iconography of women's clothing; and (8) black female language. (qtd Bell 137)

In what follows we will try to identify the elements discussed above as they come across in Gloria Naylor's *The Women of Brewster Place* and the context of Naylor's literary production.First of all, with this volume it became clear that, although Naylor, as a woman writer, chose from the onset of her career to reclaim the stories of black women she felt had been largely excluded from written history, she still could not separate herself from the entire black community, which means that she offered a fine observation of the entire community of men and women. In 1992, in the TV interview series titled *In Black and White* directed and

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

produced by Matteo Bellinelli,she expressed her desire to "help us celebrate voraciously that which is ours," stressing that African-Americans, irrespective of gender, must maintain their identity in a world dominated by the Eurocentric representatives. Seven years later, in the PBS series on African-American culture *I'll Make Me a World*, she declared:

> I am a black female writer and I have no qualms whatsoever with people saying that I'm a black female writer. What I take umbrage with is the fact that some might try to use that identity - that which is me - as a way to ghettoize my material and my output. I am female and black and American. No buts are in that identity. Now you go off and do the work to somehow broaden yourself so you understand what America is really about. Because it's about me.

It is true that in her written work (not only in *The Women of Brewster Place*) she has mainly addressed and redressed the representation of women within the large context of the contemporary American literary landscape, but she also revised codes of power, dominance, and assertion on all three axes: gender, race and class. Both her work and her interviews prove that in approaching the unique experience of African-American women she has raised feminist issues, but she did it without the sloganism specific to European or Euro-American feminists.

Although, racial themes are not necessarily of interest in *The Women of Brewster Place*, the volume is based on a major reference to racial issues and the consequences of class dominance in the USA. This is the description of the place itself, Brewster, a dead end street that the rest of the world has forgotten, an impoverished run-down isolated tenement neighborhood, home in the 1970s to a community of underprivileged African-Americans. The Brewster Place has undergone birth, maturation, aging, and death, all of them at the hand of the WASP politicians and decision makers in the city council. At the time the narrated events are set, the street is waiting for its demise, while watching its last generation of children, the African-Americans who "came because they had no choice and would remain for the same reason" (4) being "torn away from it by court orders and eviction notices" (191), but the place is "too tired and sick to help them" (idem). On the other hand, by making Brewster Place, a

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

dead end street, the author had it cleverly disconnected from the business of the city by the wall, which allowed her to focus on the domestic everyday lives of her Afro-American characters fairly untouched by whites.

The most important black feminism mark of the book is its range of protagonists. The volume demonstrates that Gloria Naylor's favorite characters are women, Afro-American ones. Her women are all engaged in tough struggles to maintain balance, their human dignity and emotional integrity in an impersonal sexist, classicist and racial world. All of her women are struggling to survive as African-Americans in a white-dominated class-divided society, but most importantly, as women in a male-dominated environment.

According to the list of characteristics of black feminism quoted above, female characters of color are supposed to undergo "spiritual journeys from victimization to the realization of personal autonomy or creativity" (qtd Bell 137). Unfortunately, Gloria Naylor's world does not offer such chance at growth and reinvention to its female representatives. With the exception of Kiswana Browne (who is not at all underprivileged), and maybe Lucielia Louise Turner (although her actual progress after leaving Brewster Place is never revealed), all the others have had their dreams shattered, their spirit and courage to transcend the circumstances of their unhappy pasts broken, and have nothing to look forward to except bleak futures.

The fourth point on the list is female bonding and networking. A great emphasis is placed on female bonding in *The Women of Brewster Place.* Each female character having experienced pain and profound grief at the hands of a man/ men in their lives (fathers, lovers, husbands and sons) manages to find strength in her ties with at least another women. Men come, destroy hopes for a better future and go. It is the network of women in the community who stay and pick up the pieces. The most important example in this respect is Mattie Michaels relationships with women. Living now in the last place her destiny will ever bring her (the desolate Brewster Place), Mattie, just like Miss Eva in the former's youth, puts her kindness, support and wisdom at the service of the other women in the block, becoming their healer,

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

educator, mother, and confidante. When Lucielia Louise Turner (her niece) loses her young daughter Serena (the only thing she has ever loved without pain) and shuts herself from the world craving to die, Mattie rocks Lucielia in her arms and takes her "back into the womb" (103) to create a new birth for her. She takes Lucielia to the source of her pain – "they found it - a slight sliver of a splinter, embedded just below the surface of the skin" (104) – and helps her remove the pain – "the splinter gave way, but its roots were deep, gigantic, ragged, and they tore up flesh with bits of fat and muscle tissue clinging to them. They left a huge hole which was already starting to pus over, but Mattie was satisfied. It would heal" (idem). After that she baths Lucielia and puts to bed, in a final act of maternal care.

Every female character in the book has at least one woman who supports her in the critical stages of her life: Mattie has Etta Mae Johnson (when she is forced to flee her father's wrath, a few months before giving birth to Basil) and Miss Eva (when she and Basil are roaming the streets of Asheville, North Carolina, homeless); Etta has Mattie Michael (when Reverend Woods, another man in a long series of men, breaks her spirit and leaves her without hope); Kiswana Browne has her mother (whom she secretly admires, despite detesting the woman's conservative middle-class values); Lucielia Louise Turner has Mattie (who brings her back to life after her baby daughter dies accidentally); Cora Lee has Kiswana Browne (who tries to raise her awareness and better her and her children's lives); and "the two", Lorraine and Teresa, have each other (being in a romantic relationship with each other; but disaster strikes in their lives when their bond becomes frail).

Fifth on the list above is the focus on family and community. All female characters, except for Etta, place great importance on the feeling of belonging. They have/have had families they are devoted to, and, while none of the seven women were literally born within the community of Brewster Place, this community not only provides them with a backdrop for their lives, for their manifestations of joys, sorrows and struggling efforts, but it also deeply influences their identity.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Next within the black feminist characteristics list is the profound exploration of emotions. Naylor not only does that, but she also enhances this exploration by both offering a deep connection between feelings and bodily sensations, and by associating these feelings with a metaphor, to highlight the spirituality of her protagonists. Thus, Mattie's attraction to Butch Fuller is depicted in connection with "the hardness of his chest under her probing fingers as she sought the handkerchief, and when she stood on her toes to wipe his wet brow, her nipples brushed the coarse denim of his overalls and began to strain against the thin dress" (14-15). Later, while she is cruelly beaten by her father, her mental ordeal is doubled by her "body contract[ing] in a painful spasm, each time the stick smashed down on her legs and back, and she curled into a tight knot, trying to protect her stomach" (23). Etta, utterly disappointed at herself and the man has had one night stand with, lies in bed with her eyes closed feeling "the bleached coarseness of the sheet under her sweaty back" (72). Kiswana's love for her boyfriend has a secret physical expression as well: her "toes curled involuntarily at the passing thought of his full lips moving slowly over her instep" (77). In "Lucielia Louise Turner" we witness strong bodily sensations conveying the protagonist's grief, both before Serena's death – "A tight, icy knot formed in the center of Ciel's stomach and began to melt rapidly, watering the blood in her legs so that they almost refused to support her weight") (97) – and after – "The bile that had formed a tight knot in Ciel's stomach began to rise and gagged her just as it passed her throat. Mattie put her hand over the girl's mouth and rushed her out the new-empty room to the toilet. Ciel retched yellowish-green phlegm, and she brought up white lumps of slime that hit the seat of the toilet and rolled off, splattering onto the tiles. After a while she heaved only air, but the body did not seem to want to stop. It was exorcising the evilness of pain" (104). Cora Lee is a character making life choices based on her attraction to the thing that "felt good in the dark" (113). However, the most intense episode with respect to feelings mixed with bodily sensations is the episode of the rape in "The Two". It is a harrowing scene describing in detail Lorraine's physical and mental agony and reflecting not only the writer's heightened sensitivity and

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

descriptive talent in expressing the female experience, but also her courage to adopt such emotional topic and language.

In connection with the heightened sensitivity of her characters, Naylor's text is characterized by rich imagery directly related to feelings repressed or overt. Every character's story highlights a certain metaphor. In "Mattie Michael" there is the recurrence of the smell of freshly cut sugar cane, a very powerful symbol for the sweetness and danger of carnal desire. In "Etta Mae Johnson" jazz music lyrics symbolize the main character's romantic mood and 'loose' life. A pigeon's broken flight in "Kiswana Browne" is a vivid metaphor for the title character's ending up in Brewster Place. The pigeon helped by the wind glides in circles in front of her window and Kiswana fantasizes that it bears her dreams on its back and that it will "ascend to the center of the universe"; but the wind dies out and the bird with "awkward, frantic movements" lands on the "corroded top of a fire escape on the opposite building" in Brewster Place (75). The metaphor and the leitmotif in "Lucielia Louise Turner" is water, a soul cleansing element. The episode when she washes the rice is symbolic for her giving up on her unborn baby, while the bath she takes after her child's death symbolizes a baptism. "Cora Lee" is also constructed on a dramatic metaphor: every child the young woman has is "her new baby doll" (107), a 'doll' she abandons once it has grown or she has given birth to another. Metaphorical in "The Two" is the "yellow mist", which stands for the atmosphere (made up of gossip, rejection, isolation) that surrounds the lesbian couple. Yellow (and purple) symbolizes the homo-sexual preference. All these metaphors are the result of the author's keen perception of her protagonists' feelings.

Naylor's volume of short-stories also meets the black feminism feature regarding clothing depiction, as the narrator in her descriptions offers a fairly rich clothingiconography. There are references to Mattie Michael's clothing – a thin summer dress when she is seduced by Butch Fuller, a work uniform one day in her youth, and a winter coat and no stockings when Basil was arrested. Etta Mae Johnson places great importance on what she wears, her clothing being a significant part of her identity. When she arrives in Brewster, she does it in a calculated

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

way, wearing a ten-minute old dress, white sandals and oversized sunglasses (to hide her fatigue), and driving an apple-green Cadillac; and when she goes to church in order to find herself a man, she also dresses to impress - "a barrage of colors. A huge white straw hat reigned over layers of gold and pearl beads draped over too much bosom and too little dress" (62). Kiswana in an effort to highlight her ethnic heritage wears her hair beaded and her clothes style is Afro. Theresa constantly wears provocative thin Qiana dresses, while Lorraine wears smart office outfits. For Naylor's characters, fashion is not only physical freedom, but also the emotional outlet and expression of their identity.

Finally, Gloria Naylor's choice to render the actual speech of her characters is a pervasive feature in the volume. She combines Standard English (the narrator's voice, used when describing places, introduce characters, and follow events; as well as a few characters' voices) with Black vernacular (mostly in direct speech - most characters' voices). For the latter, Naylor changes the spelling of words, uses different grammatical structures and colloquial words and phrases:

> "Going to cut cane, Mr. Mike" […]
>
> Mr. Mike grinned. "Ain't figure you to be goin' catfishing with that knife, gal." ("Mattie Michael" 12)

The choice between Standard English and Black vernacular depends on the level of education of each character: Lorraine, Theresa and Kiswana, who attended college speak literary English, whereas Ben, C.C. Baker and his gang, Mattie, Etta, Butch etc. speak the vernacular. Here are two relevant examples in "The Two":

> Lorraine followed Theresa into the kitchen. "No, I'm not really tired, and fair's fair, you cooked last night. I didn't mean to tick off like that; it's just that…well, Tee, have you noticed that people aren't as nice as they used to be?" (134)
>
> "I lives in this here block just like y'all," Ben said slowly. "And when you ain't got no heat, I ain't either. It's not my fault 'cause the man won't deliver no oil." (139)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

To conclude, the answer to the first question in the introduction is that Gloria Naylor is an authentic feminist writer, but she is the kind of feminist situated within the boundaries of a more complex and specific feminism, as it is understood by Afro-American women exclusively. Her primary concern in *The Women of Brewster Place* is to represent a range of African-American women in their struggle to gain dignity and autonomy as human beings, their plight being complicated by the fact that their lives are indirectly conditioned by the factors of class and race, and directly oppressed by the gender factor. The fact that almost all eight criteria of black feminism quoted by Bell are met in Naylor's first cycle of short-stories makes the volume a valuable contribution to the widespread efforts occurring during the 1980s and 1990s to revise the codes of power, dominance, and assertion present in a male literature, and portray and give a voice to the women of color from an inside perspective.

References

Bell, Bernard W. *The Afro-American Novel and Its Tradition*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1993

Bellinelli, Matteo (producer). "A Conversation with Gloria Naylor" on *In Black and White: Six Profiles of African American Authors*, (videotape), California Newsreel, 1992. http://newsreel.org/video/GLORIA-NAYLOR

Hampton, Henry (producer). *I'll Make Me a World: A Century of African-American Arts* (TV miniseries). PBS. 1-2 February 1999

Naylor, Gloria: *The Women of Brewster Place. A Novel in Seven Stories*. New York: Penguin Books, 1985

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

SOCIAL CRITIQUE AND NARRATIVE DESIGNIN "ETTA MAE JOHNSON" BY GLORIA NAYLOR

Corina Lirca, Lecturer, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu-Mureș

Abstract: My analysis of Gloria Naylor's story depicting the second memorable female character in the short-story cycle The Women of Brewster Place offers a rhetorical reading of the text, establishing a link between technique and ethics.

Keywords: aesthetics vs ethics, the rhetorical approach to narrative, progression, heterodiegetic narration, focalization

"Etta Mae Johnson" is the second story in *The Women of Brewster Place*, Gloria Naylor'sshort-story cycle, published in 1982. The book, as a whole, addresses the plight of African-American women in the 1960s, by depicting a range of characters (mainly women) who have all ended up living in an isolated, impoverished urban tenement neighborhood called the Brewster Place, situated on the outskirts of an unnamed American city. In the volume's prologue ("Dawn") the narrator anticipated the readers' subsequent encounter with "hard-edged, soft-centered, brutally demanding, and easily pleased" (5) women, representatives of the third generation of the Brewster children who "came because they had no choice and would remain for the same reason" (4). This category delineation serves as guidance for interpretation and limits the audience's range of expectations. These elements are also reinforced by the epigraph of the volume – Langston Hughes' poem "What Happens to a Dream Deferred?"

Similarly to the previous parts of the cycle (the prologue and the short story "Mattie Michael"), Gloria Naylor employs the narrative technique of a heterodiegetic narrator reporting

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

and commenting on the story world. To maintain the audience's familiarization with the fictional world of the Brewster Place, Naylor uses Mattie Michael (the protagonist of the first story in the cycle) as a hostess to the next African-American woman of the volume.

As far as the story-discourse (progression) of "Etta Mae Johnson" is concerned, the audience's interests in the narrative is generated, sustained, and developed in two ways: an initial relief of tension of unequal knowledge between the narrator/writer and the audience, followed by the introduction and resolution of one major instability. Everything up to the introduction of this instability (almost in the middle of the text) serves to disclose information about the protagonist and her life history, information that is necessary for the authorial audience's understanding of why she will act the way she does in the focused narrative of related events. The movement of this tale is one stratagem serving the purpose of demonstrating how people end up living in Brewster Place for good. This time (as opposed to "Mattie Michael") it was important to set up an instability in the story to show why a high-flying, defiant woman of easy virtue, who has come to Brewster Place on a visit, surrenders and stays put. In other words, having established the overarching thematic background in the first half of the text, Naylor designs the trajectory of the main action around the mimetic interest in Etta and her capitulation.

The story refers to events that unfold over the course of less than 24 hours, depicting Etta's arrival in Brewster Place one hot summer afternoon, followed by the description of the evening and night events of the same day – this is all it takes for Etta's portrayal to be complete and her defeat to be accomplished. A dialogue and the device of associative memory enables Naylor to furnish information about the major events of Etta's life up to her coming to Brewster Place

The story begins with half a page of italic font in order to introduce information regarding a key moment in Etta Mae Johnson's youth: her seeing and listening to Billie Holiday (a plump yellow woman with white gardenias pinned to the side of her head, the real-life singer's trademark) sing the song "I Love My Man", which the young southern girl immediately

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

resonated with. The song lyrics are quoted immediately after a free space and with them the text progresses in roman, regular font to relate the focused events of this narrative.

Etta Mae Johnson, a short middle-aged woman, comes to visit her friend Mattie Michaels in Brewster and she does so in a calculated way – driving a freshly-cleaned apple-green Cadillac and wearing a ten-minute old dress, white sandals and oversized sunglasses (one of her long practiced facades in order to hide the traces of a several-day journey by car). It is only in Mattie's presence that Etta feels safe and gives up her "carefully erected decoys" (58), as the two women have a relationship built on trust, common childhood memories and shared laughter, which has offered them refuge in front of life's repeated deceptions and heartbreaks.

Very important in the progression of the story is the fact that it is on her arrival when, for the first time, Etta, who has been to the neighborhood times before, gets to see the blocking wall of the Brewster Place and to realize that the blind alley is feeding into a dead end. Later, a conversation with Mattie reveals Etta's motive for her current trip to Brewster Place. The audience learns that Etta Mae Johnson has comes to the gray, cold and decaying Brewster, to visit her close friend Mattie, after having robbed her lover, a respectable married man, the son-in-law of a certain county sheriff. A word of endearment Mattie uses makes Etta recall her youth back in Rock Vale, Tennessee, which occasions major insights into her life so far, disclosing information about Etta's course of life. All her life, while unrealistically chasing the mirage of lasting love and good times around the country, Etta has been living the life of an easy woman. Considering herself too good to have a regular job, she has always been on the prowl for "business opportunities", i.e. "promising rising black stars" (60) to live with and support her, and when one burnt out, she would move on to the next.

When Mattie suggests it was time for Etta to settle down by finding a life partner among the widowers in her church, Etta accepts to accompany her friend to church the same evening. This is the moment the instability of this text is introduced – will Etta land a convenient marital deal among the Canaan Baptist Church men? Once there, Etta realizes she has been yearning for conventional stability and respectability and succumbs to a mood of regret as she enviously

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

watches the "deacons' wives and the Ladies' Auxiliary sealed in the foremost pews" (65). The guest speaker for the night is Reverend Moreland T. Woods, a self-confident magnetic orator. Etta is immediately attracted to him despite having methis type before, in "poolrooms, nightclubs, grimy second-floor insurance offices, numbers dens, and on a dozen street corners. But here was a different sort of power. The jungle sharpened instincts of a man like that could move her up to the front of the church, ahead of deacons' wives and Ladies' Auxiliary, off of Brewster Place for good" (66).

But what Woods offers her is no more than a night out culminating with a disappointing one-night stand, and Etta having bitterly failed again returns defeated to the despondent Brewster Place. What prevents her constant need for flight to manifest this time again is Mattie, who despite resenting Etta's decision to go out with the reverend has stayed up all night, listening to Etta's old records of beloved Billie Holiday, in order to catch her falling friend and console her after an evening of emptiness.

The last paragraphs achieve both closure and completeness. The instability has been completely resolved, the audience having understood that with this episode of a dismally failed pursuit of another promising black star, Etta's days of glory as a high-flying seductress are over. Closure is achieved by describing her wearily making for Mattie's apartment where Mattie is waiting up for her to offer "love and comfort". Completeness - by implying that Etta too will live in Brewster Place for the rest of her life: the street "crouched there in the thin predawn light [appeared to Etta] like a pulsating mouth awaiting her arrival" (73). The ending causes the authorial audience to view the place as the ultimate station on the character's journey to her demise.

By the end of the story, our knowledge of Etta's universe is complete: we know the kind of world we are reading about, we have come to understand why she ends up living in Brewster Place, we have seen Etta's personality in action, and we have grasped Etta's major attributes. The entire character construction proves Etta is not as introspective, alert, realistic, sensitive or moral as Lucielia or Mattie in the same book and that her moral issues are fairly hard to be

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

digested by the rest of the community. She is also unwilling to grow and evolve, her transformation over the course of the narrated events is very limited, if it occurs at all. Maybe there is a minor move toward some clear-sightedness. However, in her way and despite major moral issues, she is "hard-edged, soft-centered, brutally demanding, and easily pleased" (5), all of which in a male-dominated world lead to her eventual resignation and surrender, i.e. exactly what the narrator anticipated in "Dawn." The central issues of the whole volume have been confirmed for the second time: a complex woman defeated by life circumstances. A useful device in this story, serving both characterization and progression, is the insertion of a number of verses of Billie Holiday's songs that fulfill several purposes: character depiction, anticipation, prophesy, emphasis and conclusion. There are exactly twenty instances of song lyrics which guide readers' expectations and understanding of the character step by step.

In this story once again Naylor's treatment of the protagonist is directed toward emphasizing the character's thematic dimension, the progression giving importance to the thematic sphere in the story as a whole. Etta is the second female representative (to be depicted) of this dead-end street and thus of a dead-end destiny. Her destiny identifies Etta as the individual female who after a lifetime of playing men according to her will, accepts defeat at the hand of these men.

As far as narration technique is concerned, a noncharacter (heterodiegetic) narrator reports the elements of the narrative world of "Etta Mae Johnson," therefore, in the words of James Phelan, such narrator acts as our "lens on the story world" (116) and provides their own slant (angle of reporting and set of attitudes), which ultimately influences how audiences perceive that world (115). However, in this short-story the narrator chooses to offer several other angles of vision (filters) on the story world. More often than not the narration leaves the narrator's perspective for a character's (i.e. there is a focalization shift) and then the audience get to hear the voices of the focalizers.

Firstly, Naylor gives Etta a significant voice in the narrative, in fact she reports most of the events of the story progression from Etta's perspective. In doing this Naylor occupies the

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

perspective of a loose-life male-dependent self-indulgent woman, and Naylor asks us to take that perspective seriously and even sympathize with her. In the words of James Phelan (when analyzing *Lolita*): "The ethics of the novel [...] involves performing one of the best functions of art: extending the perceptions and feelings of its dominant audience" (130).

Secondly, occasionally Naylor switches to the perspective of other characters such as Mattie, reverend Woods, and the group of people witnessing Etta's arrival in Brewster Place. In this way the narrator makes sure that the audience participates in the key moments of the scenes, and that events are perceived through the filters of all directly involved characters' attitudes so that the audience understand the (ethical) situations from the inside. In the end, by shifting focalization, what Naylor achieves is a balanced view of the course of events, but her ultimate goal with the overall treatment of the topic is to determine the audience to agree that Etta's behavior is after all worthy of defense. In other words, the narrator manipulates his audience into sympathizing with Etta by objectifying her situation. She signals the audience to see that Etta is an easy woman, with rather selfish desires and designs, but simultaneously Naylor points out how Etta is shamelessly used and discarded by an even more manipulative and selfish character in the predaceous person of Reverend Moreland T. Woods. If Naylor restricted the perspective to that of Etta's, chances were that she would not have been as successful in exonerating her.

In general Naylor's heterodiegetic narrator is kind to her female characters - it is the attitude which prevails in the book. Naylor needs more characters as focalisers in the narration, though, as seeing things exclusively as Etta sees them would mean missing the idea that Etta has lived all her life deluding herself into relationships with the wrong kind of men. In order to provide a clear picture of Etta's failure, Naylor offers a combination of points of view: Etta's delusional perspective, Mattie's realistic vision and the reverend's misogynistic take of events, having us participate in the trajectory of Etta's own emotions and downfall. Naylor's treatment of Etta (and her character construction as a multidimensional character) does not allow an outburst of serious prejudices towards her. The idea is that Etta is not the only woman living

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

like this, placing relationships with men at the center of their lives, expecting them to support them financially and to offer them respectability and an identity in society - it is a matter of the way the class-gender system works to prevent a poor and ambitious woman from having any serious economic opportunity.

The closure is the moment when the narrator's attitude comes through, when she wants us to see the female solidarity. Naylor's final hint is at the kindness these women share with one another in times of joy and sorrow, this is also the first example in the volume of how Mattie Michael's personality binds the women in the community. There is trust, understanding, nurturing, and companionship in her presence.

Naylor's handling of narration technique with everything it involves (discourse, focalization, voice etc.) is meant to gain full control over the effects of the narration on the axis of ethics and evaluation. She controls how Etta comes across. As a result of this focus, our ethical positioning in and conclusion of the story become the following: granted Etta has always been a woman of easy virtue, always on the prowl for a well-positioned partner, but most of the times she became the victim of even more materialistic, selfish and predaceous men, who had no scruples in using women as sex objects for their own egotistic and sexual gratification.

In conclusion, "Etta Mae Johnson" is a short-story which proves that progression and technique have clear consequences for the audience's ethical positioning.The reactions to a story such as Etta's is an ethical one. Etta has been a parasite, an easy woman and felon in many ways throughout her life. Consequently, it is challenging to try to exonerate such a character. And still Naylor in bringing these ethical issues to the foreground pulls it off, offering a logical explanation and transforming a morally questionable subject into articulate art. It is a convincing and complex social critique. In her treatment of Etta, the narrator succeeds in offering a realist perspective on ethically sensitive realities and ends on a note of gentleness and fondness, which accepts total acceptance from the part of the audience. The success is based on the negotiation of the relationship between technique and ethics in this narrative.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

References

Naylor, Gloria: *The Women of Brewster Place. A Novel in Seven Stories*. New York: Penguin Books, 1985

Phelan, James. *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

AN EPIC STUDY ABOUT BACOVIA'S POETRY AND LIFE

Dan Pătrașcu
PhD, "Mihai Eminescu" National College, Buzău

Abstract: The article proposes an analysis of a Radu Petrescu's less known study dedicated to George Bacovia. This study was written, at first, for a didactic purpose (as a bachelor's degree) and it distinguishes itself by interweaving, in a perfect manner, the biographical aspects with the poet's work, in a text which is concise and complex, at the same time. The study dedicated to Bacovia has a powerful epic development, expressing (as most of Radu Petrescu's texts) the endless possibilities of his writing, his critical side as well, and anticipating Meteorologia lecturii. Radu Petrescu's study is extremely interesting because it contains paratextual and ironical elements, refined suggestions about Bacovia's poetry in particular and about poetry in general.

Keywords: poetry, biography, work, criticism, irony

Studiul lui Radu Petrescu dedicat lui George Bacovia reprezintă lucrarea de licenţă a scriitorului, examen pe care scriitorul îl susţine cu Alexandru Piru, care are şi calitatea de coordonator. Jurnalul lui Radu Petrescu consemnează acest moment al susţinerii licenţei, într-o notaţie din 6 februarie 1970[1].

[1] „Examenul meu de licenţă. La 9 și ceva dimineața. Lumină multă în aer. […] Apare Al. Piru, masiv, întunecat, elegant. […] Referatul: lucrarea mea despre Bacovia este excelentă, unul din cele mai bune studii scrise până acum la noi despre poet. Candidatul este un critic care se ignoră și un scriitor care se afirmă, unul dintre cei mai interesanți, poate, ai momentului de față etc. etc. Se propune pentru nota maximă. Când îmi vine rândul să mă așez pe scaun, mă prezintă tânărului de lângă el (singurul prezent din comisie) acela da, a auzit de mine din articolul lui Merepe și știe că-mi va apărea o carte, Al. Piru îi spune că lucrarea mea e atât de etc. etc., încât nu mai e cazul să răspund la oral și să mi se dea nota maximă din oficiu. Scrie ceva pe caiet, mă ridic, le mulțumesc, le întind mâna și le-o strâng, plec. <Ai văzut ce simplu a fost?> mă întreabă seara la telefon. Dar sunt atât de zăpăcit încât cred că am închis telefonul în timp ce el mai vorbea" (Petrescu, Radu, *Jurnal. Ediţie integrală*, Editura Paralela 45, 2015, p. 740).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

O întrebare firească este de ce l-a ales Radu Petrescu pentru lucrarea de licenţă (pe care o susţine la aproape 20 de ani după terminarea facultăţii), tocmai pe Bacovia? Mai ales că, sunt foarte puține trimiteri la opera poetică sau la personalitatea poetului atât în vastul jurnal cât și în *Meteorologia lecturii*. Răspunsul poate fi următorul: opera poetului predispune la o analiză sintetică pentru că este concentrată în câteva volume de versuri. Pe de altă parte, studiul lui Radu Petrescu este, la fel ca opera bacoviană, pe cât de concentrat, pe atât de plin de implicații critice, conținând *in nuce* ideile care îndeobște s-au formulat despre poezia bacoviană, dar și despre viața poetului. Studiul lui Radu Petrescu despre George Bacovia pare a fi un răspuns la întrebările: Poate fi viaţa unui poet povestită? Cât din biografia unui poet se regăsește în operă (subiect controversat și delicat) și cum poate fi re-gândită opera poetică printr-o analiză atentă a imaginarului poetic? Studiul predispune la interpretări multiple ale poeziei bacoviene chiar dacă textul a avut inițial un preponderent caracter didactic. Dar fiind un text din categoria celor obligatorii se pot observa elemente ale unei dezvoltări epice pe cât de sintetică pe atât de puternică. Ioan Bogdan Lefter observa latura epică a lucrării în studiul *Bacovia repovestit de Radu Petrescu*: „Din datele cunoscute ale vieţii lui Bacovia el bricolează o poveste, ceea ce – nu-i așa? – justifică o dată în plus mai vechea idee conform căreia nu se poate compune o bună biografie fără vocaţie epică”[2]. Pe de altă parte, studiul predispune la interpretări legate de o abordare ușor ironică a demersului critic.

Studiul este structurat metodic în trei părţi: prima parte se constituie într-o biografie a poetului, partea a doua – într-o analiză a operei poetice (volumele *Plumb, Scântei galbene, Comedii în fond, Stanțe burgheze*), iar ultima parte se concentrează succint asupra prozei bacoviene. Structura aparent didacticistă este foarte eficientă pentru suplețea actului critic, asigurând o privire exhaustivă asupra resurselor operei bacoviene în ansamblu.

Prima parte a studiului îmbină date ale vieții lui George Bacovia cu date ale propriei experiențe de viață a criticului. Astfel, biografia bacoviană devine un punct de plecare pentru consemnarea unor constatări pe care le conține jurnalul lui Radu Petrescu din perioada

[2] Lefter, Ion, Bogdan, *Primii postmoderni: „Şcoala de la Târgovişte”*, Editura Paralela 45, 2003, p. 116.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

redactării textului. Astfel, într-o notă de subsol, vorbind despre prima vizită din 1903 în casa lui Macedonski „fantasticul salon din Calea Dorobanţilor", autorul notează într-o paranteză: „casa a fost dărâmată, în ciuda protestelor presei, în anul 1967"[3]. De fapt, aceeaşi informaţie o consemnează jurnalul din…1968 al scriitorului, în trei fragmente succesive, care conţin şi indignarea faţă de ştergerea unui vestigiu al literaturii române, într-o atmosferă specifică epocii: „**Luni, 25 martie** Mergem de acolo la faţa locului, aflăm de la zidari că după masă la 2 începe dărâmarea. Încă de alaltăieri de altminteri, casa nu mai avea acoperiş, uşi şi ferestre. […] Alergăm la Comitetul Central din Piaţa Victoriei, dar nu suntem primiţi, suntem trimişi alături la Comitetul orăşenesc de partid la tov. Sforaru de la Sesizări. Femeia care era cu el pare să înţeleagă imediat despre ce e vorba, dă şi ea telefoane şi nu găseşte pe nimeni, dar ne asigură că va mai încerca. Dl. Bârcă are soţia la televiziune, promite că aceea va sugera o filmare a isprăvirii arhitecţilor. **Miercuri** A apărut în *Scânteia* articolul". Şi rezultatul, consemnat cu amărăciune laconică: „**Duminică, 31** Din casa lui Macedonski n-a mai rămas decât un morman de moloz, grinzi sfărâmate. Însoţit de Adela, culeg câteva fragmente de cărămidă"[4].

Atent la detalii, criticul notează minuţios adresa casei în care s-a născut Bacovia şi descrie imobilul astfel: „Casa din str. Roman 103 era cu toată faţada la trotuar, exiguă, lipită de casele vecine, poate cu o curte în spate, tipică locuinţă-prăvălie". Se recunoaşte în astfel de notaţii fascinaţia lui Radu Petrescu pentru casele copilăriei, din *Didactica nova*, dar şi din *Jurnal*. Aceeaşi notaţie conţine şi descrierea noii case pe care o cumpără tatăl poetului: „Din vânzarea moşiei de zestre, Dimitrie Vasiliu cumpără o casă în str. Regina Maria nr. 10, cu 6-7 odăi, cerdacuri mari, două marchize, pivniţă adâncă, boltită"[5]. Pe lângă descrierea plastică a caselor, un alt element ce revine constant la Radu Petrescu este imaginea tatălui. Şi aici, tatăl poetului este descris ca „un soţ şi un părinte delicat". Delicateţea tatălui este susţinută de faptul că toţi copiii au fost trimişi la şcoală în ciuda greutăţilor pe care le aduce o familie numeroasă şi…prin faptul că „pentru completarea cunoştinţelor, fetele lui erau abonate la reviste ca

[3]Petrescu, Radu, *G. Bacovia*, Editura Paralela 45, 1999, p. 28.
[4] Petrescu, Radu, *Jurnal. Ediţie integrală*, Editura Paralela 45, 2015, p. 717
[5] Petrescu, Radu, *G. Bacovia*, Editura Paralela 45, 1999, p. 22.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

L'Illustration şi *Je sais tout*, iar George la *Les hommes d'aujourd'hui* – a cărei colecţie se păstrează şi astăzi în casa poetului, şi din care tânărul cititor putu face de foarte timpuriu, în liceu, cunoștință cu poezia simbolistă franceză"[6]. Criticul este fascinat de această delicateţe a tatălui (recognoscibilă în *Matei Iliescu* şi *Didactica nova*) dar şi de revistele propriei copilării pe care le evocă în *Didactica nova*.

Naşterea poetului este descrisă cu firescul narativ al începutului unui roman: „Poetul se născuse la 4 septembrie 1881, la ora 2 după masă, zi senină, înnourată spre seară, şi, firav şi delicat, a solicitat toată dragostea mamei"[7]. Copilăria poetului stă sub semnul bolii, criticul notează problemele de sănătate care încep la vârsta de şapte ani când se îmbolnăveşte de febră palustră. Trimis la bunica paternă copilul paludic „adoarme greu din cauza indiscreţiei nopţii, care-l privea cu prea mulţi ochi". Criticul lasă din ce în ce mai mult locul scriitorului, biografia se transformă treptat în literatură. Astfel, după ce textul consemnează că „în clasa a III-a primară îl fascinau porumbeii" şi că „petrecea ceasuri întregi în podul casei, unde creştea peste două sute", urmează un comentariu care poate fi deopotrivă citit într-un mod cât se poate de serios, dar şi ironic: „Această aproape incredibilă cantitate de zburătoare sidefoase, elegante şi graţioase (şi totuşi! două sute de exemplare îngrămădite în pod trebuie să fi exercitat asupra firavului copil în contemplare un fel de teroare mistică asemănătoare aceleia cu care-l zguduise prea marea încărcătură de stele a nopţilor de la Bogdăneşti, din 1889) îi va fi dat sentimentul că, printr-o bătaie de aripi, ar putea duce cu ele casa în eter şi, sugerându-i astfel forţa teribilă a zborului, îl va fi făcut să aibă revelaţia neantului imens unde se exilează, neputincioasă, mintea"[8]. Este o perfectă frază de roman inclusă într-un text critic care – să nu uităm – este (şi) lucrare de licenţă. E clară intenţia autorului de a se juca în limite academic acceptate cu imagini romaneşti, dorinţa de a ieşi din constrângerile unui text arid şi de a scrie un text împins la graniţa literaturii cu critica literară.

[6] *Op. cit*., p. 23.
[7] Ibidem
[8] Petrescu, Radu, *G. Bacovia*, Editura Paralela 45, 1999, p. 25

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Poetul se va trezi în urma mai multor experienţe: o noapte petrecută într-un pod al bisericii Precista, la vârsta de 13 ani, drumul destul de lung pe care-l parcurgea către şcoală „printre case cu aspect urban, aproape nişte palate cu parcuri întinse, havuzuri, statui". Dar vocaţia poetică – crede Radu Petrescu – „şi-a descoperit-o în clasa a III-a gimnazială (când începuse să înveţe latina cu Panaiote Topliceanu, ştia bine franceza şi puţin germana), şi scrierea versurilor luându-i prea mult din timpul său, a trebuit să repete clasa"[9]. Este o remarcă neaşteptată, din registrul ironiei fine radupetresciene.

Iată un exemplu de rezumare epică a biografiei poetice bacoviene: „La terminarea liceului, în 1903, poetul avea 22 de ani. Ce scrisese până la 16 ani distrusese, dar era acum în întregime marele poet pe care-l cunoaştem, majoritatea poeziilor din volumul *Plumb* şi din *Scântei galbene* le scrisese până la această dată, aşa încât dacă viaţa lui practică, profesională să zicem, s-a derulat într-un ritm uimitor de lent, în cea spirituală George Bacovia este până acum, în literatura română, un caz unic de precocitate a geniului, comparabil din acest punct de vedere, doar cu francezul Rimbaud – care însă dacă la 18 ani îşi încheiase cariera poetică, avea să atace fulgerător o alta, de negustor de arme în Africa, unde se va dovedi, nu mai puţin rapid, aproape la fel de înzestrat"[10]. Exclamaţia „Cât de altfel, Bacovia!" vine să puncteze diferenţele structurale între biografiile celor doi poeţi. Amănunte biografice dintre cele mai diverse sunt înregistrate, cu multă grijă pentru alegerea unor informaţii şi sunt pe cât de percutante pe atât de lejer prezentate din punct de vedere stilistic. Astfel, informaţia despre gimnastul şi patinatorul Bacovia este surprinzătoare: „Cânta mult la vioară, la serbarea de sfârşit de an a ultimei clase de liceu (în 1903) a condus orchestra. Nu mai puţin însă anii liceali au văzut un Bacovia gimnast, excelând în exerciţiile la bare, la verigi şi paralele. Făcea scrimă, înota, patina elegant pe Bistriţa îngheţată". Ceea ce i se pare curios biografului este că în penultima clasă de liceu, atunci când Bacovia avea 20 de ani a fost amânat de la recrutare şi mai apoi respins pentru că „nu întrunea condiţia fizică cerută". Câteva evenimente ale vieții poetului sunt inserate în

[9]*Op. cit*., p. 22.
[10]*Op. cit*, p. 28.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

text cu simplitate, dar firul epic, imperturbabil, este condus cu o tonalitate aparent indiferentă, dar afectată. Meseriile pe care le practică Bacovia sunt evident sub calificarea acestuia. Aflăm astfel, într-o încărcătură de informaţii de câteva fraze, că Bacovia şi-a plătit cotizaţiile pentru meseria de avocat la baroul din Bacău timp de zece ani fără să o practice, că din 1912 a fost suplinitor pentru învăţământul primar, că în 1913 a fost internat într-un sanatoriu de boli nervoase din Bucureşti, că în 1914 a încercat să publice fără succes volumul *Plumb*, fiind refuzat de trei edituri, pentru ca abia în 1916 volumul să fie tipărit prin grija unui comitet de iniţiativă. În acelaşi an I. G. Duca îl numeşte „impiegat clasa a III-a în Direcţiunea învăţământului secundar şi superior" şi „o cunoaşte şi pe aceea care, în 1928, după 12 ani de frecventare avea să-i devină soţie"[11]. Mutarea din nou la Bacău în 1922, moartea tatălui în 1924, revenirea ca suplinitor în învățământ (desen şi caligrafie) în 1925, apariţia unei a doua ediţii a volumului *Plumb* în acelaşi an, sunt evenimente pe care biograful le cuprinde într-o singură frază, care se întinde pe aproape două pagini. Sunt aglomerate, într-o mare demonstrație de forţă epică, detalii legate de apariţia volumului *Scântei galbene* la Bacău, din 10000 de lei primiţi ca premiu de la Societatea scriitorilor români, căsătoria cu Agatha Grigorescu, închirierea unei camere mobilate în bulevardul Cotroceni în aşteptarea unui serviciu promis de Ion Minulescu, director în Ministerul Artelor, care-i oferă doar un post de copist clasa a III-a, din această cauză poetul face un şoc şi este internat din nou în clinica de boli nervoase a doctorului Marinescu, arde toată corespondența cu soţia sa la ieşirea din sanatoriu pentru „a nu se supune indiscreţiilor istoriei literare". După alte câteva amănunte fraza se încheie cu apariţia volumului *Cu voi* în 1931 şi cu informaţia că în ziua când împlinea doi ani de la căsătorie, la 29 iunie 1930, a fost din nou internat în spital. Este o frază care acoperă aproape trei decenii din viaţa poetului şi care, singură, poate oferi imaginea dezlănţuirii epice specifice scrisului lui Radu Petrescu. De asemenea, sunt frânturi epice, imagini care surprind printr-o viziune temporală accelerată asupra existenţei, punctată cu detalii aparent nesemnificative dar care consolidează personajul Bacovia într-un text la limita biografiei cu literatura. Stilul, caracterizat printr-o succedare

[11] *Op. cit*, p. 31.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

rapidă a imaginilor şi prin încărcătura detaliilor, aminteşte de *Sinuciderea din Grădina Botanică*. Prozatorul-biograf alege aspecte ale vieţii care-l transformă pe Bacovia într-un personaj. De exemplu, biograful reţine că: „prinzându-l odată alarma, la amiază, pe când se ducea cu tramvaiul să-şi încaseze pensia, a urmărit rezemat, sub un pom, de gardul parcului Carol bombardarea fabricii de chibrituri Filaret”[12]. O imagine aminteşte din nou de *Sinuciderea din Grădina Botanică*: „În apropierea imediată a casei erau posturi de apărare antiaeriană şi schijele cădeau pe acoperiş. În timpul bombardamentelor poetul rămânea în casă, în picioare sub uşorul unei uşi, uneori trântit pe podea de suflul bombelor […]”[13]. Spre finalul capitolului biografic, aspectele surprinzătoare se înmulțesc, poetul devine din ce în ce mai mult personaj. După 1947 urmează ani grei, fiul poetului este amenințat că „nu va ajunge nici măcar la ocupațiunea de măturător de stradă”. Fiul poetului este afectat şi încearcă de două ori să se sinucidă. Poetul se îmbolnăveşte, se retrage în camera sa de unde nu iese decât să asculte seara, la radio, comentarii politice. Biograful notează că „iubea singurătatea, scria în pat, privea la un cap al lui Crist de Guido Reni şi exclama <Prea semăn cu el, nu ţi se pare?>. Improviza cântece de jale ori se cufunda în lungi zile de tăcere totală”[14]. Notaţiile biografice se aseamănă uneori cu notaţiile de jurnal, autorul prinzând în pagină câte un element definitoriu pentru textele ficţionale de mai târziu. De altfel, biografia aplicată poetului Bacovia este un *catalog de imagini* al existenţei acestuia, la fel cum *Didactica nova* este un catalog autobiografic al propriei existenţei. Nu întâmplător, imaginile care surprind stingerea poetului, sunt puse sub semnul unor simboluri, care pot fi tot atâtea teme de studiu pentru un viitor roman. Ochiul agil al prozatorului înregistrează gesturi într-o derulare din nou rapidă a filmului ultimelor secvenţe de viaţă: „La 14 decembrie 1956 trebui totuşi să se scoale din pat pentru ca, dus de braţ de soţia lui şi de băiatul lui, să fie primit la Casa scriitorilor de Cicerone Theodorescu şi Eugen Jebeleanu şi să asculte discursul ţinut de Mihai Beniuc. I se puse pe rever o decoraţie. După aceea se sculă încă şi mai rar din pat, uneori cânta la vioara pe care i-o dăruise sora lui, Virginia, în mai 1957

[12]*Op. cit*, p. 38.
[13]*Op. cit*, p. 37.
[14]*Op. cit*, p. 39.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

îl întristă moartea lui Camil Petrescu, în ziua de 20 aceeaşi lună mâncă o bomboană fondantă, făcu o ocluziune intestinală (poetul crezu că a fost otrăvit) şi a doua zi (22 mai), în timp ce doctorul îi pregătea o injecţie calmantă, privi lung pe soţia lui şi întorcându-se deodată cu faţa spre perete, în pat, spuse: <Ce întunecime! Vine întunericul!> și la ora opt și zece minute, își dădu sufletul”[15]. Într-o notă de subsol legată de bomboana fondantă invocată, criticul face trimitere la enigmatica Magda din *Bucăți de noapte* și afirmă că în universul bacovian „bomboanele fondante pe o măsuţă alături de un caiet gros, ţigări fine şi o sticlă de vin sunt semnul cel mai înalt al confortului intim în singurătate”. Portretul poetului, realizat în tuşe fine, trimite deopotrivă la talentul de desenator şi de prozator al lui Radu Petrescu. Mai mult, vocea poetului este parte integrantă a portretului: „Poetul avea sub fruntea mare şi bombată o figură fină, palidă, ochi albaştri, iar părul, negru, îl purta pieptănat când cu cărare, când pe spate. Gimnast şi patinator fervent în adolescenţă, ţinuta îi era elegantă, mersul sigur. Fotografiile ni-l arată cu barbă tunsă, mustăţi, aer ascetic, foarte supravegheat. Cei care l-au apropiat şi-l amintesc surâzând smerit, mai de grabă reţinut, cum era în gesturi şi vorbe. Vocea gravă, cavernoasă, părând (fără să fie în realitate) puţin afectată”[16]. La aceste trăsături reţinute în prim-plan de biograf, se adaugă o anumită atracţie pentru uniforma militară, faptul că atunci când îşi rădea mustaţa, chipul său interiorizat avea un aspect glacial, englezesc, şi o recuperare fotografic-textuală a poetului la 1925: „Soţia şi-l aminteşte circulând în haine gri de stofă englezească şi pălărie de fetru”. De asemenea, în 1923 la Bacău era echipat cu palton gros şi cu căciulă neagră de lutru, iar un prieten care-l întâlnește la o şedinţă a Societăţii Scriitorilor Români, îl descrie astfel: „îmbrăcat corect şi curat, în negru, stând nemişcat pe…scaun”[17]. Faptul că este atent la ţinuta vestimentară este pus de către critic pe seama unei „corectitudini simple, de un rafinament boem, pe care-l împrumută lui Sensi din *Dintr-un text comun*. Detalii rafinate, specifice prozatorului, sunt conţinute şi în următoarele remarci la sfârşitul biografiei: „a sta culcat cu picioarele în pantofi pe canapeaua de mătase cum făcea adesea citindu-şi

[15]*Op. cit*, p. 40.
[16]*Op. cit*, p. 41.
[17] Ibidem

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

versurile, este o fineţă". Nu doar poza poetului, care are o oarecare încărcătură ironică, dar gestul în sine al auto-lecturii, trimite la un amănunt autobiografic radupetrescian. Şi scriitorul Radu Petrescu obişnuia să-şi recitească textele, fapt consemnat frecvent în jurnalul său. Alte câteva amănunte, luminează din mai multe perspective personalitatea poetului: purta un notes pentru a-şi nota idei şi impresii, când a cerut-o de soţie i-a oferit Agathei Grigorescu un pachet de şocolată şi două rulouri de bomboane, fuma nemăsurat, ţigări subţiri făcute de el, insomniile îi dădeau stări de irascibilitate, cu doctorii şi confraţii era uneori de un mutism total. La aceste imagini se adaugă din nou o notă uşor ironică: „scrisorile (cel puţin cele adresate soţiei la Pucioasa, în timpul bombardamentelor din 1944) sunt de un inegalabil umor al laconicităţii"[18]. Poetul – mai notează biograful – este un recitator expansiv „grăbit, fără să neglijeze gesticulaţia", cânta o muzică uneori personală, este un om de spirit, în timpul studenţiei, vorbele sale erau foarte gustate, îi displăceau imixtiunile redacţiilor în textele sale, îi plăcea să facă lungi plimbări pe jos, chiar dacă „odată, plecat de acasă în haine noi, s-a întors în compania fratelui său, Constantin, fără haină, fără pantofi, cu capul gol"[19]. Partea biografică a lucrării se încheie cu o un fragment despre modul în care scrie poetul: „În sfârşit, poetul scria pe genunchi, cu un mic creion, doar pentru transcriere acordându-şi folosirea mesei. Nu-i plăcea să fie surprins în timp ce scria, îşi acoperea îndată cu palma creionul şi hârtia"[20]. Fragmentul este cu atât mai sugestiv cu cât concentrează imaginea intimităţii creatoare bacoviene şi apărarea timidă a unui spaţiu care la limită ar putea fi, simbolic, spaţiul poeziei.

Despre longevitatea bacoviană, atipică din perspectiva literaturii române, dar şi din perspectiva aşteptărilor publicului raportat la tematica operei precum şi la structura trupească aparent şubredă a poetului Bacovia, Radu Petrescu se exprimă astfel: „Dacă o foarte lungă frază, rebarbativă prin lungimea ei şi monotonă, la lectură, prin sistemul enumerativ promovat, dă o senzaţie, un sentiment de saţietate şi exasperare, ne imaginăm că o existenţă ca aceea pe care ea mai mult o consemnă decât o narează, o existenţă care mai mult s-a derulat decât a fost

[18] *Op. cit.*, p. 42.
[19] *Op. cit.*, p. 44.
[20] Ibidem

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

derulată, trebuie să fi dat din plin celui care a trăit-o senzaţia sentimentul saţietăţii şi al exasperării, dorinţa de a ajunge la punct, la capăt. Şi totuşi a trăit şaptezeci şi şase de ani, o vârstă foarte înaintată faţă de a celor mai mulţi dintre scriitorii noştri, incomparabil mai lungă decât a unor scriitori ca Traian Demetrescu ori Ştefan Petică de exemplu, cu care are afinităţi mărturisite”[21]. Criticul constată într-o notă de subsol că longevitatea poetului a surprins, în aceeaşi măsură ca gloria lui, pe mulţi dintre cei care l-au cunoscut. În această amară constatare, Radu Petrescu include şi un pasaj pe care-l consideră revelator, aparţinându-i lui I. M. Raşcu în care este cuprinsă ideea discrepanţei dintre aşteptările contemporanilor ca Bacovia să aibă o viaţă scurtă şi neaşteptata sa longevitate: „longevitatea cântăreţului – şi ea neaşteptat de prelungită”. Situaţia i se pare lui Radu Petrescu interesantă din punctul de vedere al poetului supus unei astfel de aşteptări din partea contemporanilor. În fond, i se cere biografiei să fie în pas cu opera, poetului i se reproşează voalat că trăieşte, situaţie de un absurd evident. Situaţiei ironic-absurde, criticul îi contrapune o supoziţie: „Într-adevăr pentru un poet cu un atât de fin simţ al humorului, ca la Bacovia, nepotrivirea dintre situaţia lui în lumea seculară şi cea din lumea spiritului, trebuie să fi fost o colosală, inepuizabilă sursă de delicii intime de genul celei semnalate de Ibrăileanu în *Privind viaţa*”[22].

Partea a doua a studiului se constituie într-o analiză a operei poetice bacoviene. Vocea narativă lasă locul criticului, care evoluează tot în limitele epicului, afirmațiile critice sunt susținute și întregite de plasarea poetului într-o atmosferă specifică: „Poetul se află singur în cavou, pe o vreme cu vânt,friguroasă, lângă amorul de plumb întors cu faţa în jos pe catafalcul cu flori plumburii. Aripile decedatului atârnă, de plumb, spre pământ (*Plumb*)”[23]. Discursul critic se încheagă treptat, tonalitatea este sigură, asocierile sclipitoare, referinţele culturale sunt neaşteptate. Astfel, poezia *Plumb* reprezintă „un cifru al universului poetic bacovian şi conţine în sine, concomitent, o poetică. Arta, lasă a se înţelege Bacovia, este anulare a vitalului, artificiu. Lumea, la atingerea ei, se artificializează – ca florile care, plasate în cavou, alături de amorul

[21] Petrescu, Radu, *G. Bacovia*, Editura Paralela 45, 1999, p. 33.
[22] *Op. cit*, p. 34.
[23] *Op. cit*., p. 45.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

întors cu faţa în jos cu aripile atârnându-i de pe catafalc, sunt şi ele de plumb. Citită la acest cifru, opera poetică a lui G. Bacovia este o contemplare a universului artificializat de prezenţa poeziei, artificializat, adică frustrat de miezul lui viu, redus la a fi oarbă materie […]”[24]. Criticul consideră că „Bacovia este singurul poet român, care se teme de poezie, care descrie efectele devastatoare pe care aceasta le are asupra poetului (şi, prin extensie de înţeles, asupra lumii)”. În acest sens, Radu Petrescu face trimitere la Thomas Mann, în opera căruia întrevede o oarecare asemănare tematică dar şi la Mallarmé, pe care-l consideră „un poet al poeziei” şi la Valéry. O altă comparaţie critică la fel de percutantă vizează opera bacoviană, raportată la opera lui Macedonski. În viziunea criticului, Macedonski este „un cântăreţ al Paradisului” iar Bacovia este „cântăreţul Infernului, al unui Infern mut, redus la suspine, la hohote de râs, în hî, în ha, la câteva situaţii şi gesturi stereotipe”[25]. Ilustrativ pentru această afirmaţie criticul citează mai multe decupaje (câte două trei versuri din *Gri*, *Sonet, Amurg de toamnă, În grădină, Spre toamnă, Nevroză, Nervi de toamnă, Note de toamnă, Cuptor, Trudit, Altfel, Panoramă, Plumb de iarnă, Nocturnă, Plouă, Matinală, În parc, Poemă în oglindă*). Nota esențială a poeziei lui Bacovia este, în viziunea lui Radu Petrescu, aceea că „se învecinează cu Eminescu în puterea de a pipăi abisul, de a face prezentă, prin imagini de o extraordinară concretețe, viziunea irosirii nemernice a aparenţelor în jurul geniului întunecat de propria-i imobilitate”[26].

În ceea ce priveşte volumul *Scântei galbene*, criticul remarcă asemănările cu volumul *Plumb*, dar şi deosebirile. Dacă în volumul *Plumb* criticul identificase trei demoni: Poe, Baudelaire şi Rollinat, în *Scântei galbene* demonii sunt „hidosul burghez” şi tovarăşa lui de viaţă „femeia modernă”. Aşa se face că, dacă în *Plumb* „figuraţia feminină era alcătuită în unanimitate din femei provinciale, împalidate, histerizate, îmbolnăvite pulmonar de regimul meteorologic şi moral al micului oraş, loc al damnării”, pe de altă parte, în *Scântei galbene,* „intră în scenă principiul feminin, agent care provoacă ramolirea inteligenţei şi trezirea

[24]*Op. cit.*, p. 46.
[25]*Op. cit.*, p. 48.
[26]*Op. cit.*, p. 53.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

instinctului satanic"[27]. În acest volum s-ar întâlni două elemente contrare: pe de o parte, „cântarea purității, a luminozității pure din *Note de primăvară*" şi „principiul coruptor, animalizat, figurat semnificativ în pulsaţii de alb" în *Balet*. Cu toate acestea, „arhitectonica volumului" este organizată pe acelaşi principiu cu volumul de debut. Criticul constată abundenţa florilor în noul volum, faţă de *Plumb* (roza albă, panseaua neagră, mugurii nedeschişi, roza de sânge, roza udă).

În volumul *Cu voi*, criticul vede un dispreţ mizantropic al poetului în poezia *Ego*, poetul negăsind ca Macedonski o consolare „în chiar condiţia sa de poet damnat sau în ideea unei posterităţi reparatoare". Femeia burgheză este în contrast cu cea feciorelnică (*Contrast*), dar pe de altă parte, „femeia aparţinând clasei exploatatoare îi reţine totuşi atenţia estetă (Amurg)". De asemenea, criticul constată că poetul se retrage din lume, gestul este când patetic (*Imn*) când vibrant, shakespearean (*Furtună*). Tot în jurul ideii de dispariţie sunt puse poemele *Liceu* şi *Poemă finală*. Volumul *Comedii în fond* reprezintă – în viziunea lui Radu Petrescu – „punctul maxim al concentrării poetului în sine, al retragerii din lume" iar poemul care defineşte „această depărtare astrală este *Controversă*"[28]. Poemele citate din acest volum sunt: *Ecou de romanţă, Apus, Tăcere, Trec nouri, Versuri, La ţărm*. Ultimul volum, *Stanţe burgheze*, apărut în 1946 „cu ocazia aniversării a 65 de ani de viaţă şi a 50 de ani de activitate literară a maestrului Bacovia" a constituit – spune Radu Petrescu – „un eveniment în viaţa culturală a ţării, deşi împrejurările nu erau foarte favorabile pentru contemplaţia estetică". Radu Petrescu observă că de fapt *Stanţe burgheze* conţine elemente mai degrabă ironice şi inflexiuni ale unei libertăţi a cuvântului: „adeseori în *Stanţe burgheze* ajung ecouri ale acelor împrejurări, comentate cu o abia ascunsă ironie, însă de la o înălţime astrală, de unde urechea noastră nu mai percepe decât frânturi discontinue, cuvinte aproape în libertate, o şoaptă întretăiată (*Perpetuum mobile*)"[29]. Poemul *Antrenare* este „o comedie a aşteptării, prea mult prelungite, atât de mult încât cel care aşteaptă pierde de la un timp sentimentul că aşteaptă, având doar conştiinţa trecerii dezolante a

[27]*Op. cit.*, p. 59.
[28]*Op. cit.*, p. 74.
[29]*Op. cit.*, p. 77.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

orelor". De asemenea, în acest ultim volum al său, criticul observă că „poetul se proclamă, superb, poet prin drept divin" în *După-amiază caldă* iar ultima poezie a volumului, *Sic transit…* este „aproape unică în poezia noastră, comparabilă doar gigantelor jeturi hugoliene"[30].

Prozatorul Radu Petrescu nu putea ignora proza bacoviană, căreia îi rezervă capitolul final. Analiza conţine două scrieri epice: *Bucăţi de noapte* şi *Dintr'un text comun*. Criticul consideră că e „o proză tipic simbolistă, desfășurând pe un palid embrion epic senzaţii rare, ritmuri preţioase, muzicale, stări interioare de crepuscul, reverii". Proza bacoviană este legată în principal de prinderea unei imagini rare, alteori, „gândirea sfârâie în elegante cercuri abia schiţate, începute şi părăsite, şovăitoare din grija de a nu spune mai mult decât se voia în realitate". De asemenea, Radu Petrescu observă o foarte reală înzestrare epică a scriitorului manifestată în proprietatea imaginilor de a se asocia rapid şi dramatic (dramatic în sensul succesiunii, ori simultaneităţii). Din această perspectivă, Bacovia e comparat cu Flaubert. Lui Bacovia nu i-ar lipsi decât…capacitatea creaţiei de eroi. Într-un sens pictural, tabloul unei iubiri de provincie din *Dintr'un text comun* este asimilat unui tablou de Theodor Pallady. Proza bacoviană nu este – crede criticul – la înălţimea poeziei, dar nu este inferioară prozei lui Dimitrie Anghel sau Ion Vinea cu care are în comun „aceeaşi respiraţie poematică"[31].

Studiul lui Radu Petrescu dedicat lui Bacovia reprezintă o coerentă şi fascinantă demonstraţie epico-critică despre posibilitatea înglobării criticii în literatură şi un text anticipativ al *Meteorologiei lecturii*, lucrare care va sintetiza magistral viziunea scriitorului despre literatura română deschisă universalităţii.

Bibliography

Petrescu, Radu, *G. Bacovia*, Editura Paralela 45, 1999.

Petrescu, Radu, *Matei Iliescu*, roman, ediţie definitivă, Editura Paralela 45, Piteşti, 2007.
Petrescu, Radu, *Jurnal. Ediţie integrală,* Editura Paralela 45, 2015.

Petrescu, Radu, *Meteorologia lecturii*, Editura Cartea Românească, 1982.

[30] *Op. cit.*, p. 84.
[31] Op. cit., p. 92.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Petrescu, Radu, *Proze (Didactica nova, Sinuciderea din Grădina Botanică, Jurnal, În Efes*), Editura Eminescu, Bucureşti, 1971.

Lefter, Ion Bogdan, *Bacovia repovestit de Radu Petrescu* în *Primii postmoderni: „Şcoala de la Târgovişte”*, Editura Paralela 45, 2003, pp. 116-121.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Le rôle de l'adjectif-épithète dans l'art des descriptions de Balzac dans le roman *Eugénie Grandet*

Mihaela-Claudia Racu
PhD, University of Craiova

Résumé: L'adjectif épithète prouve l'originalité des éléments décrits par Balzac dans le roman Eugénie Grandet (par exemple, la rue-obscure, étroite, tortueuse, sonore et paisible; les habitations- trois fois séculaires, durables, originales; les poutres sont énormes; les murs-fragiles). L'adjectif-épithète est sobre, descriptif, n'essaye pas imposer un sentiment de l'auteur, ce qui prouve l'intention de Balzac de n'ajouter rien au realisme de l'image. Comme Philippe Hamon notait lui même la description réalisée avec de tels adjectif -éphitètes - lesquels il les dénomme vaste stock lexical spécialisé - a comme but produire contre le lecteur l'effet de réel.

Mots clé: adjectif-épithète, description, réalisme objectif.

Le principal but de Balzac a été celui de se rapporter à la réalité, ainsi que l'écrivain mentionne dans ses pages de sa vocation d'obsever, d'enregistrer et de reproduire la réalité, aussi que de ce qu'il nommait "le deuxième vu", le don de voir ce qui reste invisible pour la plupart des hommes. Les personnages qu'il crée, les intrigues qu'il construit, les lieux qu'il décrit, tout cela, s'ils ne sont pas vrais, ils auraient pu être. C'est lui qui voit tout, qui sait tout, qui raconte tout, parce que son objectif de construire "le roman absolu" ne peut être réalisé que dans une seule manière: la pénétration jusqu'au noyau, le déchiffrage de la nature des choses en tenant compte de tout ce qui peut concourir à ce but.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

La première description du roman *Eugénie Grandet* est celle qui désigne le cadre de l'action. Le narrateur esquisse la biographie de Grandet, avec toutes les bonnes pates de celui, et on peut observer que toute l'existence du vielle homme s'est passé à Saumur. C'est aussi la situation de sa femme et de sa fille. S'ils doivent résoudre n'importe quel problème en autre part, par exemple à Paris, ils le font par les intermédiaires. Les événements qui se passent au dehors de la ville sont assez rares: les aventures exotiques de Charles, les transactions de Des Grassins à Paris etc. Les moyens utilisés pour la réalisation de cette description sont ceux traditionnels: l'énumération des éléments du décor et la présence des éphitètes.

On doit observer le grand numero de détails, des éléments appartenants spécialement aux domaines de l'architecture et du commerce, et la longueur de cette liste est la preuve des connaissances de spécialité de l'écrivain. Les termes techniques de la sphère de l'architecture et des constructions sont: chateau, maison, palais, hotel, creneaux, faisceau, poutre, mur, toit (en charpente), chevron, fenêtre, encadrement, porte, gros clou, rez-de-chaussé, pour les habitations; échoppes, boutiques, magasins, atéliers, salles, façades, vitrines, vitrage, volets, coupoles, plancher, petit mur, barreau en fer vissé, tout cela en liaison avec les espaces commerciaux.

Les bâtiments sont parés par les décorations, que le romancier nous présente en détails: bas-reliefs, sculpture, des raies bleues (d'ardoise), des hiéroglyphes de famille, les insignes de la noblesse (pour les habitations), des ornements zero (sans ornements) en ce qui concerne les constructions fonctionnelles (les boutiques, les magasins). La liste de mots qui paraissent extraits d'un dictionnaire technique pour les constructeurs est longue, mais seuls deux mots paraissent isolés dans le contexte: des roses et des oeillets. Ces deux mots représentent le symbole de la sensibilité feminine dans ce tableau bourgeois. Pour prouver l'originalité qui recommande ce quartier de Saumur il est nécessaire d'énumérer les adjectifs-épithètes attachés à chacun des détails mentionnés. La rue est: *obscure, étroite, tortueuse, sonore et paisible,* par le calme de ses maisons. Les logements – trois fois séculaires, durables, originaux, des maisons

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

peu solides à coté des hotels. Les poutres sont énormes, pour assurer la durabilité des maisons, malgré le fait que les murs sont fragils. Les basoréliefs sont noirs, les extremités des poutres ont des figures bizarres, les sculptures qui ornent les encadrements des fenêtres sont fragiles et à peine se distinguent-elles. Les boutiques sont d'une naive simplité, leur salles sont sont basses, profondes et obscures, les portes sont vérouillées rudimentairement, elles ont des volets solides et des éparts en fer vissés.

On doit remarquer la sobrité des adjectifs-épithètes, purement et simplement descriptives, elles n'essaient imposer dans aucune manière un sentiment de l'auteur, ce qui prouve l'intention de Balzac de rien ajouter au réalisme de l'image. Philippe Hamon dans son travail "Introduction dans l'analyse de la description" souligne le fait que la description fondée sur cette forme de liste, réalisée à l'aide d'un vaste stock lexical spécialisé, a comme but de produire au lecteur "l'effet de réel".

Le tableau vif du quartier est formé des hommes comme: vignerons, propriétaires, commerçants de bois scié, tonneliers, aubergistes, marins, commerçants, des maîtresses de maison. L'adjectif-épithète unique qui les caractérise est *indiscret*, qui n'appartient au romancier, mais qui est une sorte de surnom pour les habitant de la ville Saumur, surnome donné par les hommes d'autres régions. C'est une caractérisation qui prouve l'appartenence de toutes les espèces sociales au même regne.

Les objectis de cette première description sont nombreux: Balzac prouve sa compétence dans le domaine de l'architecture et des constructions, il gagne la confiance du lecteur, qui croit dans la vérosimilité de l'espace décrit, par la richesse de la terminologie. Du point de vue narratif, Balzac a esquissé le cadre social où l'action se déroule, en présentant en même temps l'âme de la ville et aussi l'âme des habitants de la ville, ceux deux en se trouvant en étroite liaison.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Balzac reste toujours fidèle à son principe de tracer le cadre exacte dans lequel l'action de son roman se déroule. Apres avoir peintu l'image de la ville Saumur, Balzac continue en faisant la description de la ville du vieux Grandet. La présentation de cet habit est réalisée en différents moments, à fur et à mesure que les details descriptifs deviennent nécessaires dans l'économie du texte. Le premier moment est celui de la description de la Grande Rue de la ville. On se rappelle de trois modèles de constructions, parmi lesquels les "hotels" en pierre et en même temps nous avons cette sensation de mélancolie provoquée par l'air de désert des ruines de la vieille forteresse. La porte de la maison est cachée au milieu d'un creux ténébreux. Cette porte, en chêne massive, est surmontée par un voûte et encadrée par deux piliers. Au dessus de la voûte on peut voir un basorélief, ornement commun à toutes les maisons de Saumur, aux figures usées et noircies par les années, la végétation sur la bande. Malgré sa massiveté, la porte est elle aussi une victime de la passée des années. Voilée, fumée, sillonnée de fissures, la porte est fortement taraudée en gros clous. Au fond d'un couloir voûté, ténébreux et verdâtre, on peut voir quelques marches effritées qui montent vers un jardin. Celui est clôturé par des murs gros et mouillés surlequels des groups d'arbres touffus viennent bien. Ces murs ont appartenu aux vieux remparts de la ville Saumur et ils soutiennent aussi les jardins des autres villes de la même rue.

La maison de Grandet, comme la majorité des villes de ce quartier, a un rez-de-chaussé et deux étages qui ont chacun son importance dans le déroulement de l'action. Les anniversaires de la famille aussi que les affaires faites par Grandet ont lieu au rez-de-chaussée, dans la salle. Le mot *salle* est souligné dans le texte original, en parlant d'un régionalisme mais aussi pour sa grande importance dans le roman. C'est pourquoi on lira une description détaillée de la salle, dont les fenêtres (deux) donnent vers la rue. La chambre est parquetée avec de plancher, enveloppée avec des panneaux gris aux moulures archi-vieux, et le plafond, construit des poutres apparents, est peintu en la même couleur grise. Le mobilier n'est pas riche: quelques chaises, de forme très vieille, tapissées avec des épisodes de La Fontaine, très usées, ainsi que les dessins étaient diificillement à reconnaitre, une vieille table de jeu, un fauteuil de pailles, un

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

petit fauteuil, de la jeune Eugénie, et une table à travail. Deux tableaux suspendus sur les murs semblent représenter les aïeux de Grandet.

Le seul détail qui est en désaccord avec l'austérité de la chambre est représenté par le somptueux décor des rideaux qui garnissaient les fenêtres, mais ceux-ci avaient été achetés en même temps avec la maison et ils avaient été inclus dans le prix. La première description de la maison de Grandet s'arrête à la salle de rez-du-chaussée. En fait, c'est suffisant, parce que cette chambre abritera les premières scènes du roman: le jeu de cartes avec les familles Des Crochot et Des Grassin aussi que la rentrée du Charle, le cousin de Paris. Le lecteur connaîtra les autres détails architectoniques exactement dans le moment où ils deviendront nécessaires. Ça passera quand les personnages montront à dormir- l'auteur les précédera pour peintre les nouveaux décors.

Premièrement c'est un couloir qui porte de la salle vers la cuisine. Une porte double donne vers l'escalier, qui est très dégradé et il a besoin de réparations. Au premier étage il y a trois portes sans encadrements, rouges, décorées avec des rails en fer fixés en vis. Une des portes, celle du bureau de Grandet, est murée, la pièce n'étant accessible que par la chambre du Grandet. La fenetre du bureau, orientée vers la cour, est défendue du déhors par des immenses bareaux de fer. Ici on trouve les actes de Grandet et aussi l'or, qu'il tient pour son plaisir de le carésser, de le couver, de le gâter. La clé de la cassette respective se trouve toujours au maitre de la maison.

Le deuxième et aussi le dernier étage de la maison, en fait une mansarde, sera décrit à la fin de ce tableau. A ce niveau on ne trouve qu'une seule chambre assise au-dessus de celle occupée par Grandet. Tapissée avec une sorte de papier qui irait plus dans une taverne, ce chambre apparaît dans le roman en même temps avec Charles et pour Charles et son aspect a le don de surprendre le jeune dandy venu à Paris, en étant complèment différent de ce qu'il était habitué à voir.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Il est nécessaire à souligner l'originalité de la description. Balzac dit lui même que le but de ses descriptions est celui de tracer avec exactitude le cadre de ses romans, pour convaincre le lecteur du caractère réaliste de son oeuvre, mais, en même temps, le moyen dans lequel un personnage vit parle de la personnalité du personnage respectif. "Heureux ou malheureux, l'homme prête quelque chose de sa physionomie même au moindre des objets avec lesquels il vit" dit Balzac quelque part. C'est pourquoi chaque pièce, chaque meuble, chaque objet utilisé par un personnage balzacien est décrit à l'aide d'un épithète, au moins, qui l'individualise.

Pour analiser ce qui Philippe Hamon nomme "texte descriptif", on doit commencer avec ce contexte où il se trouve. Premièrement, on trouve le tableau de la ville Saumur, avec de nombreux détails appartenants au style architectonique des maisons et avec un message qui dévoile le caractère des habitants. À l'aide d'une flèche, le lecteur est ramené devant la maison qui sera la principale scène de l'action du roman. Puis, par une biographie et un portrait du vieux tonnelier, le lecteur est préparé pour regarder en se redréssant le rideau de devant l'image du habit.

La curiosité du lecteur est successivement piquée. Le portrait du personnage, la liste de ses habitudes et même cette syntagme mystérieuse – seulement six habitants avaient la permission d'entrer dans sa ville – inspire au lecteur le désir de connaître tout ce qui est interdit aux mortels de la ville. Mais pour celui qui ne comprend pas la vraie valeur de cet élément dans l'économie du roman, l'auteur souligne, avant de tirer la clé: "Maintenant il est facile à comprendre le sens de ces mots: *la maison du monsieur Grandet"* donc, comme dans*La Surprise* de Haydn, si tu, le lecteur, n'as pas compris, réveille-toi et reprends le texte dès commencement, et dans ce moment là tu comprendras l'importance de cette construction. L'aspect exterieur est négligé parce que cette maison s'inscrit à coté des autres dans le style architectonique de la ville.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

On doit préciser deux détails qui donnent à cet habit une note propre, parcequ'il est situé au haut de la ville et il est abrité par les ruines des remparts. D'ici se détache une conotation souhaitée par le romancier: au début on apprend que la ville est dominé par le château du haut de la ville. Si la maison est elle aussi située dans ce haut quartier, ça signifie qu'elle aussi domine la ville, ce qui nous fait penser à la position importante du propriétaire dans la société locale. Puis, le mot *maison* est accompagné d'éphitètes qui dénottent la sobriété, même l'austerité: *décolorée, froide, muette.*

En conclusion, il est nécessaire de faire un inventaire des termes linguistiques spécialisés et des figures de langue. Premièrement, des éléments des constructions: maison, murs, piliers, voûte, arc, maçonnerie, portail, bande, porte (double), (système de) gros clous, bareaux, barres, marteau, Jacquemart, bague. Les termes sont, généralement, neutres; à noter l'apparition de quelques synonimes, procédé stylistiques qui aide l'écrivain éviter une répétition monotone et offrir une autre variante, explicative, pour un mot plus rare ou trop spécialisé. Pour n'oublier l'archaisme *Jacquemart*, mot aussi vieux que l'objet qu'il désigne. Cette succession de termes techniques a vers le lecteur l'effet de réel suivi par l'écrivain et, en même temps, l'apparition de la syntagme "architecture française" dans ce contexte double la conviction que le habit, malgré le fait qu'il est très vieille, est le résultat du travail des quelques spécialistes, ce qui représente une garantie pour la qualité de la construction.

Les figures de style sont ici les éphitètes-adjectifs et les comparaison (les seules figures de style présentes dans la description de la ville Saumur étaient les éphitètes, généralement sobres et avec une conotation neutre) par lesquelles l'écrivain exprime son propre point de vue. La ville est froide, décolorée, muette, integrée dans l'impression générale de mélancolie que la ville dégage, au silence et à son caractère de désert. Les adjectifs *froide et décolorée* provoque un récul du lecteur, plus qu'il trouve puis le mot *ruines*.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

En lisant le roman entièrement, le lecteur apprendra que les personnages ne quiterront cette ville qu'après la mort, ni Eugénie ne peut rompre ces chaînes. En même temps, la prison suppose l'austerité de ceux d'intérieur, détail explicité aussi dans le texte.

BIBLIOGRAPHIE

Erich Auerbach, *Mimesis.Reprezentarea realităţii în literatura ocidentală*, traducere de I. Negoiţescu, Editura Polirom, 2000

Honoré de Balzac, *Avant-propos à la comédie humaine*, Editeur Calman-Levy, Paris, 1981.

Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, traducere de Cezar Petrescu, în Balzac, *Comedia Umana*, vol. 5, ediţie critică de Angela Ion, Editura Univers, Bucureşti, 1986.

Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet, Moş Goriot,* traducere de Cezar Petrescu, studiu introductiv si note finale de Micaela Slăvescu, Colecţia *Lyceum*, Editura Tineretului, Bucuresti, 1968.

Jules Husson Champfleury, *Le R*éalisme, Editura BiblioBazaar, Charleston, 2009.

Pierre Citron, *Preface*, in H. De Balzac, *Eugénie Grandet*, Garnier Flamarion, Paris, 1964.

Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Edition Hachette, 1981.

Philippe Hamon, *Un discours contraint*, apud *Littérature et réalité,* volum coordonat de Roland Barthes, Point (Seuil), 1982.

Angela Ion, Honoré de Balzac, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1974.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

George Lukacs, *Balzac et le réalisme français*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, Petite collection F.Maspero, Paris, 1967.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Paul Goma. *Adameva:* Le parcours existentiel et créatif

Mariana Pasincovschi
PhD, Indep. Reseacher

Being part of a larger study, the text aims to illustrate, starting from the two sides, the memorialistic and mythical ones, the metamorphosis of the circle resulted in the overthrow of the hemispheres and the re-turn to the realm of the ostentatious truth. The intention of an objective analysis of the existential and creative route, as well as the desire to observe with active lucidity and critical mind give rise to an analytical sheet of moral portrait; of transformation of inner life, using quasi-chronic distancing, je est un autre, into an object of objective knowledge. As a result, there is, in fact, a life "process" which is, at the same time, the process of Romanian culture and civilization. Therefore, a personal and vintage document correlated with the creative approach and its problems.

Seeking to dispel any intention of slighting the drama, the author pleads for refusing the fiction and makes value judgments that contribute to the production of a general formula, specific to his narration. Thus, the distinction between fiction and reality, form and substance always favors the second term.

Thus, being in direct interdependence with the narrator's state and dictated by it, the book not only changes its form, but the substance itself, though - and everything prpoves this - the questions "what" now counts more than the question "how". However, no matter which one is prioritized - the memorial or the diary, the reality or the fiction, the structure or the content, the work is included into an experience joint to its creator, so unique the ability to confront - in art, as in life - the canons and live in a freedom which can listen only to its own conscience.

Keywords: Paul Goma, *Adameva*, existential path, creative approach, analytical sheet.

Fortement influencée par les deux côtés, de mémoires et mythique, qui la gardent, plus ou moins, dans un univers paradisiaque, féminin, en devançant (quant à l'imagination) le temps chronologique et en plaidant pour un temps, selon Marcel Raymond, « archétypique », cette partie du livre illustre, basé sur la conversion du narrateur, une *métamorphose du cercle* entraînant le renversement des hémisphères et le retour dans le royaume ostentatoire de la vérité. L'intention d'une analyse objective de l'itinéraire existentiel et créatif, ainsi que le désir d'observer avec lucidité active et esprit critique donnent lieu à une fiche analytique de portrait moral; de transformation de la vie intérieure, en utilisant la distanciation quasi-chronique, *je est un autre*, en objet de connaissance objective. Il en résulte, en fait, un « processus » de la vie qui est, en même temps, le processus de la culture et de la civilisation roumaine. Par conséquent, c'est un *document* personnel et d'époque en corrélation avec le trajet de l'approche créatrice et sa problématique.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Cherchant à dissiper toute intention de rabaisser le drame, l'auteur plaide pour le refus de la fiction et produit des jugements de valeur qui contribuent à la production d'une *formule* générale, spécifique à son récit. Ainsi, la distinction entre fiction et réalité, forme et substance favorise toujours le second terme.

De plus, on voit apparaitre une dichotomie « genre-logique » par la présence de plus en plus active du journal qui dépasse la fonction de « cadre », d'encadrement, d'horaire de travail, en allant (dans certains passages autoréférentielles) jusqu'à à la coïncidence entre le temps référentiel et celui scripturaire. Grâce à une oscillation continue de l'angle de perception des mémoires, suite aux interférences et superpositions permanentes et inévitables des plans, intensifiées par la pression quotidienne, on voit s'établir un sentiment d'ambiguïté qui oscille entre la joie et la déception, pareil à l'oscillation générale entre doux et trivial.

S'il fallait reprendre l'affirmation de Francesco Guicciardini qui parle de confessions - parce que Paul Goma reconnait ouvertement qu'*il fait un témoignage* - comme d'un « grand soulagement, mais aussi d'un grand danger » (Guicciardini 1978: 176), nous pourrions clairement parler en termes de pour et contre. Les deux légitimes en égale mesure. Pourtant, la transparence n'est pas totale et la création se présente inaccessible aux chercheurs superficiels, en servant comme piège pour ceux qui, en raison de diverses appréhensions, ont été empêchés de percevoir toute la complexité de son message. Par conséquent, pour déchiffrer ses significations intérieures, nous commencerons par analyser le problème central qui se propage dans toutes les créations. D'autant plus que nous parlons, en tant que chercheurs avertis, d'un *livre résumant l'expérience créatrice*.

Ce qui surgit au cours de la lecture est que, bien qu'il ne mutile pas la réalité – d'où cet aspect de la question équivalent avec le fait d'essayer de décrire fidèlement – en la laissant éclater avec toute son authenticité brutale, l'auteur ne lui attribue pas de « significations réelles ». Ou du moins pas celles dont il a vraiment « bénéficiées » (dans le sens dramatique du terme) à Lăteşti. Loin de lui et du désir de tomber dans des lamentations sentimentales ou, beaucoup moins, d'être compassionné. A l'âge où il peut tirer sans indulgence certaines conclusions, où il peut se permettre toutes les libertés, il apparaît, chose étonnante, plus équilibré que jamais. Un équilibre qu'il tente de contrôler de manière lucide, calme et froide. Le fait que cela ne lui réussit pas toujours c'est une autre question, mais la tentative même lui fait honneur dans ce « bilan » de profits et de pertes. Une preuve évoquée, d'ailleurs, de la manière la plus authentique, introspective, essentielle et significative possible. D'autre part, l'équilibre de l'homme répond au

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

« déséquilibre » du texte qui se permet presque toutes les libertés. Ce qui reste et ce qui résiste dans cette *thérapie salvatrice de l'écriture* est une question qui soulève une étude organisée, soutenue et approfondie sur le livre afin de trouver les réponses les plus pertinentes.

Au fond, même si nous pouvons parler d'un rapport de forces qui favorise certainement le journal, il continuera à être assiégé par les courants d'air chaud des mémoires qui s'installeront surtout dans les moments de crise, lorsque « le train n'ira plus ». Pour l'instant, cependant, le texte suit son propre cours, passant d'une étape à l'autre, et le glissement vers le journal décrit déjà quelques objectifs essentiels: l'intention d'une réflexion personnelle se combine avec la réflexion sociale, le narrateur étant prêt à surprendre, ensemble avec la réalité roumaine du Régime communiste, la vraie image du peuple roumain, son comportement et sa psychologie (avant et après la libération). Ainsi, de la tentative de clarifier les nuances, de *se* comprendre et de comprendre les changements radicaux qui le marqueront de manière absolue, il en résulte de vrais *essais de psycho-histoire et psycho-morale* (Podoabă 2007: 119), et même de politologie.

Étant de plus en plus absorbé par le présent et par la nécessité (intérieure) et impérative de s'exprimer, en raison de la pression installée avec l'ancrage dans l'actualité, l'ego-narrateur ressent le besoin d'expliquer, pour une meilleure compréhension, les choses en comparaison, en termes de la dichotomie alors / maintenant. Et la période de résidence obligatoire de Lăteşti est le sujet le plus à portée de main.

D'ailleurs, l'aspect artificiel du village est conjugué expressément avec l'artificialité et l'absurdité du système. Afin d'illustrer une image universelle au-delà du support textuel, mais aussi pour y faire face, les témoignages des déportés à Bărăgan sont éloquents. Voici ce qui note, par exemple, Adrian Marino dans un volume publié à titre posthume: « …La détention continuait, mais par d'autres moyens. Du régime pénitentiaire à la liberté de mouvement restreinte et contrôlée. Nous n'étions pas autorisés à quitter le village dans un rayon de 10 ou 20 kilomètres et le dimanche nous devions signer régulièrement notre présence dans un registre. J'ai accepté ce nouveau rituel comme une autre fatalité. Comme une nouvelle absurdité, pour mieux dire. [...] Comme si je sortais de « l'histoire », projeté dans un espace abstrait, surtemporel. Une situation bizarre qui me déroutait et me paralysait en même temps.

Tout le monde me disait que j'étais très chanceux. J'ai été attribué une « maison » près d'un puits, juste une façon de dire, récemment abandonnée par ses habitants. Un avantage – comme j'allais le constater

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

– énorme. Non seulement pour des raisons alimentaires, mais aussi d'hygiène et même de « jardinage ». Le village avait été « construit » (mais encore là, les mots trahissent) par les déportés du Banat, de la frontière avec la Yougoslavie, après le conflit avec Tito (le 18 juin 1950). C'était un semi-taudis en terre crue, au toit de chaume, avec une « chambre », une cuisine et un genre d'« antichambre » de petites dimensions. Le village avait des rues assez larges avec des courbes et des carrefours, pour moi étranges et énigmatiques pendant longtemps. Ils n'avaient apparemment aucun sens. Pour que, beaucoup plus tard, après la libération, j'apprenne d'un colocataire qui avait bavardé avec un pilote de « l'aviation utilitaire » qui avait survolé le village, qu'il avait été « construit » d'après un plan sous forme de… faucille et marteau. Peut-être comme d'autres villages de la même catégorie. On était en plein milieu de la période stalinienne lorsque toutes les aberrations étaient possibles » (Marino 2010: 87).

Et comme l'image sociale d'un individu est toujours catégorielle, l'auteur des mémoires posthumes fait une classification des types observés. La première place est accordée aux « célébrités », aux VIP, comme Mme Maria Antonescu, épouse du Maréchal, ou Mme Codreanu, épouse du Capitaine. Une autre catégorie est celle des anciens propriétaires fonciers et « criminels de guerre », suivie par d'autres types dont le comportement rappelle quelque peu celui de la prison, typique au rapport (et aux sous-rapports) entre le modèle et l'imitateur ou, à partir de l'univers carcéral de la rééducation, entre la victime et le bourreau[1]. Ce qui l'étonne (et pas trop) est de constater, à une distance de décennies, que « les prisons » ne sont restés en sa mémoire que sous forme de quelques noms et types, tous bien individualisés[2]. Qu'il n'hésite pas à considérer comme de vrai « documents » sociologiques, politiques et psychologiques. Même une sorte de « fiches politologiques ». On découvre une conclusion similaire chez l'auteur d'*Adameva* qui écrit:

[1]Voir en ce sens le sous-chapitre *Goma şi dorinţa derivată* (*Goma et le désir dérivé*), de l'étude *Istmul şi continentele Goma. Experienţa de la Lăteşti* (*L'isthme et les continents Goma. L'expérience de Lăteşti*), dans *Metamorfozele punctului. În jurul experienţei revelatoare* (*Les métamorphoses du point. Autour de l'expérience révélatrice*), Paralela 45, Piteşti, 2004, pp. 281-289, où Virgil Podoabă examine le phénomène de la médiation (selon la thèse de René Girard de *Minciună romantică şi adevăr romanesc* (*Mensonge romantique et vérité romansque*), concernant l'écrivain lui-même, mais aussi les sous-univers Goma: le micro-univers de l'enfer de prison (de Piteşti), celui de dehors de la prison élargie, le micro-univers spécial des déportés de Lăteşti, aussi bien que celui amoureux.

[2]« …il y a eu tant de prisons que de détenus. Il n'y a pas eu deux qui coïncident, même si elles étaient toutes là », rapporte Romulus Pop (« Bimbo ») dans l'enregistrement du 28 septembre 1996 à Cluj, après une période de 9 ans de prison et 7 ans de domicile obligatoire à Lăteşti, témoignage publié dans le livre de SmarandaVultur, *Istorie trăită – istorie povestitiă. Deportarea în Bărăgan (1951-1956)* (*Histoire vécue - histoire racontée. Les déportations en Bărăgan (1951-1956)*), Amarcord, Timişoara, 1997, p. 368.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

...À Lăteşti, grande cellule, la personnalité de chaque DO-iste[3] était protubérante, exagérée et individualisée de manière caricaturale (ou même au-delà, s'il y a une telle chose) – et, je suppose: chacun l'exagérait consciemment, pour la souligner encore plus – pour certains, les plus nombreux, ceci étant la seule occasion de se mettre en évidence.

Parmi les centaines d'habitants de Lăteşti (dont certains se connaissaient depuis la prison), il n'y avait aucun individu... effacé, commun, banal – qu'on rencontre – trop souvent – en liberté. Tous étaient (chacun à sa manière, mais ayant la marque uniformisante de la prison « un gars »; « une figure » – « une tête », comme le disait Oscar Bender, en faisant référence aux commentateurs d'Odessa à propos de chacun d'eux; « un bouffon » – ce qui implique, à part la mise en évidence générale de la personnalité, la blague spéciale; le truc; la niaiserie... (Goma 2008: 172).

L'explication est naturelle et Paul Goma l'aperçoit avec certitude après sa libération de la prison et de la détention: si en liberté les gens étaient plus homogènes, plus pareils, en détention, malgré la pression énorme avec l'intention de les uniformiser (« et qui a donné « certains résultats » à l'extérieur »), on observe toujours l'opposition consciente de l'individu tenant à tout prix de rester unique. Puis

Il y avait encore quelque chose – qui ne contredit pas les déclarations antérieures, mais les souligne: de nombreux prisonniers devenus des DO-istes avaient été « auparavant » des personnalités fortement affirmées – en politique, journalisme, art militaire, enseignement, droit; une fois en prison, ils n'avaient plus les costumes et le décor dans lequel ils avaient évolué, mais, dans le nouvel environnement et dans les nouveaux « costumes » (les chiffons criminels) uniformes, ils restaient différents et soulignaient leurs caractéristiques pour être reconnus même pendant une fouille à nu. D'autres détenus, de la classe moyenne ou inférieure, socialement effacés ou, à cause de leur âge, encore non-affirmés, regardaient autour, voyaient, imitaient. Le résultat était souvent une caricature de la caricature; parfois on pouvait deviner le modèle, l'idole. Enfin, chez d'autres, la

[3] Personne à domicile obligatoire (DO)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

personnalité s'est formée en détention – en accentuant, en gonflant leurs propres qualités-défauts (Ibid : 173).

Bien sûr, dans ces circonstances, le critère éthique est la pièce maîtresse et le grand sujet de discussions, d'incriminations, d'accusations, de polémiques qui résiste, même en dépit de la baisse radicale du niveau intellectuel d'une cellule. Et cela parce que, comme l'explique bien le narrateur lui-même, la pression punitive sur les individus, quelque intense et terrible qu'elle soit (capable même de causer la mort), n'a pas comme effet l'uniformisation, la dépersonnalisation, la création du « nouvel être humain ». Beaucoup plus efficace, plus menaçante et capable de changer est la pression douce, à peine perceptible – celle sociale, en liberté :

> Voici comment je vois les choses: dans la rééducation classique (Piteşti, Gherla: de 1949 à 1952), les rééducateurs n'ont pas obtenu de rééduqués, mais des victimes; seulement après 1960, à Aiud, à Botoşani, à Jilava, sans utiliser comme avant (comme d'habitude) le bâton, mais la carotte, donc, au lieu de la coercition, la promesse de libération, ils ont cassé les hommes déjà cassés par les longues années de prison [...].
> Mais le mal général, le mal absolu, le mal total [...] a été installé après que les prisons aient été vidées de prisonniers, les nouveaux villages vidés de DO-istes – labourés et plantés – c'est-à-dire après 1964.
> Je suis convaincu: la Rééducation au niveau national en Roumanie a été possible parce que, après 1964, il n'y a eu de forte minorité dans notre communauté.
> J'en ai vu les résultats en 1984, d'autres l'ont réalisé après décembre 1989. Il ne faut pas comprendre qu'« il aurait fallu » laisser gens toujours dans les prisons après 1964. Je ne fais que constater: tous les résistants, une fois sortis de prison, se sont dégonflés (certains ont été détruits) au contact avec la vraie liberté; la déception et le désespoir étaient insupportables et la culpabilisation (de la part de leurs familles) a fait le reste [...] (Ibid : 173-174).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Sans doute, en étant acteur et spectateur en même temps, sujet d'observation et d'introspection, Paul Goma étudie le problème avec insistance non seulement théorique mais aussi « autobiographique ». Il parvient ainsi à expliquer, à côté des (età partir des) contrariétés, déceptions et échecs généraux, ceux particuliers. En fin de compte, l'intention (bien matérialisée) de ne pas faire références tristes à Lăteşti trouve sa réponse. C'est parce que, jusqu'en 1964, les gens avaient encore de l'espoir. Le témoignage de Romulus Pop (« Bimbo ») est illustratif à cet égard: « À Lăteşti, on pouvait plus qu'en prison choisir son environnement, on pouvait communiquer, vivre avec quelqu'un par qui on se sentait attiré. C'est pourquoi, Lăteşti fut une révélation pour moi. C'étaient les plus belles années de ma vie. [...] Cette prison a été pour moi une *summa summarum*.

On doit vivre chaque instant tel quel, le remplir avec ce que le destin t'offre. Sans toujours remettre à plus tard, ajourner pour les temps futurs, mais ici et maintenant, hic et nunc » (Vultur 1997: 369).

Paul Goma parle aussi, avec nostalgie évidente, de ce *hic et nunc*. Surtout quand il évoque, avec une netteté inégalée, ce culte de l'amitié dans lequel il a vécu pendant des années, avec ses collègues, étudiants de 1956 et pas seulement. Dans l'ambiance de ce temps-là, celle de conformisme et de platitude, d'uniformité et de clichés, enfin, de misère à peine tolérable, eux, les déportés de Bărăgan[4], « confinés » derrière les murs de Lăteşti, illustrent une cohérence morale intransigeante, doublée d'un grand esprit de solidarité. Cependant, après 1964, quand un « mythe de la situation irréversible » commence à se clarifier et à se renforcer, encouragé par un climat de « libéralisation » apparente, les choses prennent une tournure dramatique, désarmante pour ceux qui avaient attendu, pendant des années, le moment du contact avec la réalité réelle : « …Après ce que j'ai vu, suite à l'impression créée par ce monde que j'ai revu, je voulais revenir à Bărăgan et y rester pour toujours. [...] En ce moment-là, si quelqu'un m'avait dit de creuser une grotte dans le sol, une tanière pour y rester, j'y serais resté heureux. Le monde, tel que nous l'avions connu, n'était plus là! Ce fut un test très difficile pour nous, ceux qui y avons vécu dans un autre monde, un monde réel, mais que nous avions fait à partir de tout ce qui était à notre disposition » (Romulus Pop (« Bimbo »), cité par Vultur 1997: 373).

Une mention d'une tristesse semblable, mais dans un autre registre, appartient à Paul Goma. Grâce à un effort de mémoire très bien organisé, avec une valeur « objective », informative, révélatrice et

[4] Voir les noms mentionnés dans Paul Goma 2008: 157.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

documentaire, il constate, avec une lucidité analytique basée sur l'observation, mais aussi avec stupéfaction, que

> durant tant d'années passées dans une chaudière (même si… plus large que la cellule, mais plus profonde, avec le temps, donc avec l'usure de l'être humain, pauvre lui), je ne me suis vraiment disputé avec personne. Pourquoi? Étions-nous différents?, l'atmosphère était-elle différente? – ou moi, peut-être, différent (en tenant compte de moi-même et de mon caractère infecte)? La réponse vient en deux étapes: l'atmosphère était différente (encore une fois, nous étions avant 1964, le moment de la rupture de la colonne vertébrale des Roumains), et nous y étions arrivés de l'école de la prison de ce temps-là: rugueuse, terrible, mais sans ambiguïté, de même que la « liberté » après 1964 (Goma 2008 : 157).

Bien que l'écrivain soit prêt à admettre une série d'arguments et de circonstances atténuants en réponse d'un régime de corruption, falsification, répression et détournement continu et profond des idéaux de base, le comportement traditionnel, capitulard, résigné et adaptable des Roumains devance toute « excuse » historique, en trouvant son explication, plus qu'évidente, en soi-même, dans ses propres défauts nationaux qui ne résistent pas à cette épreuve de démasquage.

Dans le contexte du culte de l'amitié et des conséquences défavorables, évoquées soit à une distance de décennies, soit plus récente, le journal vient réactiver le drame de l'être humain déraciné. Renforcé par le manque de cohésion et de solidarité, par la difficulté d'intégration et de survie dans le nouvel environnement d'« adoption », aussi bien que par le manque de reconnaissance et d'encouragement et, au contraire, par un dénigrement et une agression évidente et constante, il dégénère en une fiche d'« observation » sociologique et développe une typologie des adversités littéraires étant généralement centrée sur le portrait de l'écrivain roumain durant – et après – le communisme.

Dans ce contexte, les références au volume de Ralea[5] qui théorise l'hésitation, l'ajournement, l'indécision, aussi bien que de nombreuses associations comparatives olfactives (violette / odeur du métier), météorologiques (climat / caractère humain), physiologiques (douleur dans le dos / amnésie des confrères),

[5]Mihai Ralea, *Explicarea omului* (*L'explication de l'être humain*), CarteaRomânească, Bucarest, [1946].

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

ou orientée sur l'objet (anneau de mariage / vide, absence, échec) trouvent pleinement leur explication. Mais l'auteur ne se tient jamais dans un seul périmètre, en montrant que même ici l'exigence du journal est constamment assiégée par l'exigence du mémoire et vice versa. Et si cette dernière lui donne le sentiment de confort et de liberté, l'autre est contraignante : elle l'empêche toujours de finir ce qu'il a commencé et l'oblige à écrire, parfois au jour le jour, toujours quelque chose de différent, en fragmentant ainsi la fluidité de la temporalité remémorative (Podoabă 2007 : 129), de sorte que les petits moments de satisfaction (généralement ceux de Lăteşti) sont balayés par d'énormes vagues de souvenirs douloureux, présents. Ce tissu des fils d'or et de carbone donne naissance à une *nouvelle formule*, en interdépendance directe avec le tempérament de l'écrivain qui n'est capable de créer – de la manière qu'il a l'habitude de vivre – que de façon absolue.

Ainsi, outre la difficulté de concilier les deux catégories d'exigences et de se mettre à l'abri, selon l'état psychologique et physiologique, en dépendance de celui qui lui est plus « proche », il y a une tendance inhérente de revenir au mémoire comme modalité d'évasion (protectrice) contre les agressions virulentes du présent, aussi bien que de redressement de l'écriture. Car, étant incontestablement difficiles à contrôler, les difficultés d'ordre technique, spécifiques aux mémoires: les humeurs changeantes, l'effort continu d'équilibrage et d'autocontrôle, pâlissent devant la routine turbulente quotidienne. Dans cet amalgame, il n'est point surprenant que le narrateur lui-même, « ne sait plus » quel livre il est en train d'écrire.

Donc, en interdépendance directe avec l'état du narrateur et dicté par celui-ci, le livre change (à travers les glissements énoncés) non seulement de forme, mais aussi de substance, même si, comme tout le prouve, le « quoi » compte désormais plus que le « pourquoi ». Cependant, peu importe ce qu'il priorise – que ce soit le mémoire ou le journal, la fiction ou la réalité, la structure ou le contenu –, *le tout* inscrit *l'œuvre* dans une expérience conjointe du créateur, donc unique par sa capacité de briser – dans l'art, comme dans la vie – les canons, et de vivre dans une liberté qui ne peut écouter que sa propre conscience :

> Je l'ai écrit plus d'une fois: pour moi, faire de la littérature signifie faire ma vie; ma vie, strictement individuelle, sévèrement personnelle, la mienne de la manière la plus égoïste – non collective; écrire pour moi ne signifie pas une retraite à l'abri (par ex-traction du temps...) des agressions du présent

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

tordu, sale, violent – et ceci et cela et l'autre – pas en premier (et non plus en troisième) – mais: écriture signifie, tout simplement, vivre la vie, l'existence comme je la comprends: libre; en liberté (Goma 2008 : 148-149).

Bibliographie

Bachelard 2009: Gaston Bachelard, *Dreptul de a visa* (*Le droit de rêver*), Traduit du français par Irinel Antoniu, Bucarest, Éditions Univers.

Blanchot 1980: Maurice Blanchot, *Spaţiul literar* (*L'espace littéraire*), Bucarest, Éditions Univers.

Boia 1993: Lucian Boia, *Mitologia ştiinţifică a comunismului* (*La mythologie scientifique du communisme*), Traduit du français, Édition révisée et complétée par l'auteur, Bucarest, Humanitas.

Camus 2011: Albert Camus, *Faţa şi reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara* (*L'Envers et l'Endroit, Noces, Le Mythe de Sisyphe, L'Homme révolté, L'Été*), Traduit du français par Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, Avant-propos par Irina Mavrodin, Bucarest, Éditions RAO.

Cristea 1999: Dan Cristea, *Versiune şi subversiune: paradoxul autobiografiei* (*Version et subversion: le paradoxe de l'autobiographie*), Version en roumain par Dan Cristea et Radu Lupan, Éditions « CarteaRomânească ».

Dragolea 1998: Mihai Dragolea, *Arhiva de goluri şi plinuri. Literatura fragmentară* (*L'archive de vides et de plénitudes. La littérature fragmentaire*), Cluj-Napoca, Éditions Dacia.

Goma 1995: Paul Goma, *Adameva*, Iaşi, Édifions « Loreley ».

Goma 2008: Paul Goma, *Adameva*, Bucarest, Éditions CurteaVeche.

Guicciardini 1978: Francesco Guicciardini, *Cronici. Maxime. Amintiri* (*Chroniques. Maximes. Souvenirs*), Traduction, préface et notes par Oana Busuioceanu, Bucarest, Univers.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Holban 1989: Ioan Holban, *Literatura subiectivă. I. Jurnalul intim. Autobiografia literară* (*La littérature subjective. I. le journal intime. L'autobiographie littéraire*), Bucarest, Éditions Minerva.

Lejeune 2000: Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic* (*Le pacte autobiographique*), Traduction par Irina Margareta Nistor, Bucarest, Univers.

Marino 2010: Adrian Marino, *Viaţa unui om singur* (*La vie d'un homme seul*), Iaşi, Polirom.

Mihăieş 1988: Mircea Mihăieş, *De veghe în oglindă* (*En veillant dans le miroir*), Éditions « Cartea Românească».

Mihăieş 2005: Mircea Mihăieş, *Cărţile crude. Jurnalul intim şi sinuciderea* (*Les livres cruels. Le journal intime et le suicide*), 2e éditions revue, Iaşi, Polirom.

Miłosz 2008: Czesław Miłosz, *Gândirea captivă* (*La pensé captive*), Traduit de polonais par Constantin Geambaşu, Préface par Vladimir Tismăneanu, Épilogue par Włodzimierz Bolecki, 2e édition, Bucarest, Humanitas.

Morpurgo-Tagliabue 1976: Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană* (*L'esthétique contemporaine*), 1erVolume, Traduit par Crişan Toescu, Préface par Titus Mocanu, Bucureşti, EdituraMeridiane.

Pasincovschi 2012: Mariana Pasincovschi, *Paul Goma. Biografie ş iliteratură* (*Paul Goma. Biographie et littérature*), Floreşti-Cluj, Éditions Limes.

Podoabă 2004: Virgil Podoabă, *Istmul şi continentele Goma. Experienţa de la Lăteşti. Cerneala de funingine, cerneala aurie* (*L'isthme et les continents Goma. L'expérience de Lăteşti. L'encre à suies, l'encre dorée*), dans *Metamorfozele punctului. În jurul experienţei revelatoare* (*Les métamorphoses du point. Autour de l'expérience révélatrice*), Piteşti, Paralela 45.

Podoabă 2007: Virgil Podoabă, *Adameva sau Cartea recapitulativă a experienţei creatoare* (*Adameva ou le Livre récapitulatif de l'expérience créatrice*), dans *Punctul critic. Pagini despre şi de confesso-literatură. Studii şi mărturii* (*Le point critique. Pages sur et de littérature de confessions. Études et témoignages*), Piteşti, Paralela 45.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda (Editors)
CONVERGENT DISCOURSES. Exploring the Contexts of Communication
Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2016
ISBN: 978-606-8624-17-4
Section: Literature

Ralea [1946]: Mihai Ralea, *Explicarea omului* (*L'explication de l'être humain*), Bucarest, Cartea Românească.

Simion 2001: Eugen Simion, *Ficţiunea jurnalului intim, I. Există o poetică a jurnalului* (*La fiction du journal intime, I. Il y a une poétique du journal*), Bucarest, Univers Enciclopedic.

Vultur 1997: Smaranda Vultur, *Istorie trăită – istorie povestită. Deportarea în Bărăgan (1951-1956)* (*Histoire vécue - histoire racontée. Les déportations en Bărăgan (1951-1956)*),Timişoara, Amarcord.

Zamfir 1988: Mihai Zamfir, *Cealaltă faţă a prozei* (*L'autre visage de la prose*), Bucarest, Éditions Eminescu.